

Joanna Baillie,

ır Leben, ihre dramatischen Theorien und ihre Leidenschaftsspiele.

INAUGURAL-DISSERTATION

ZUR

ERLANGUNG DER DOKTORWÜRDE

DER

HOHEN PHILOSOPHISCHEN FAKULTÄT

DER

ALBERTUS-UNIVERSITÄT ZU KÖNIGSBERG i. Pr.

VORGELEGT VON

Rudolf Pieszczek

aus Heiligenbeil (Ostpr.).

BERLIN 1910.

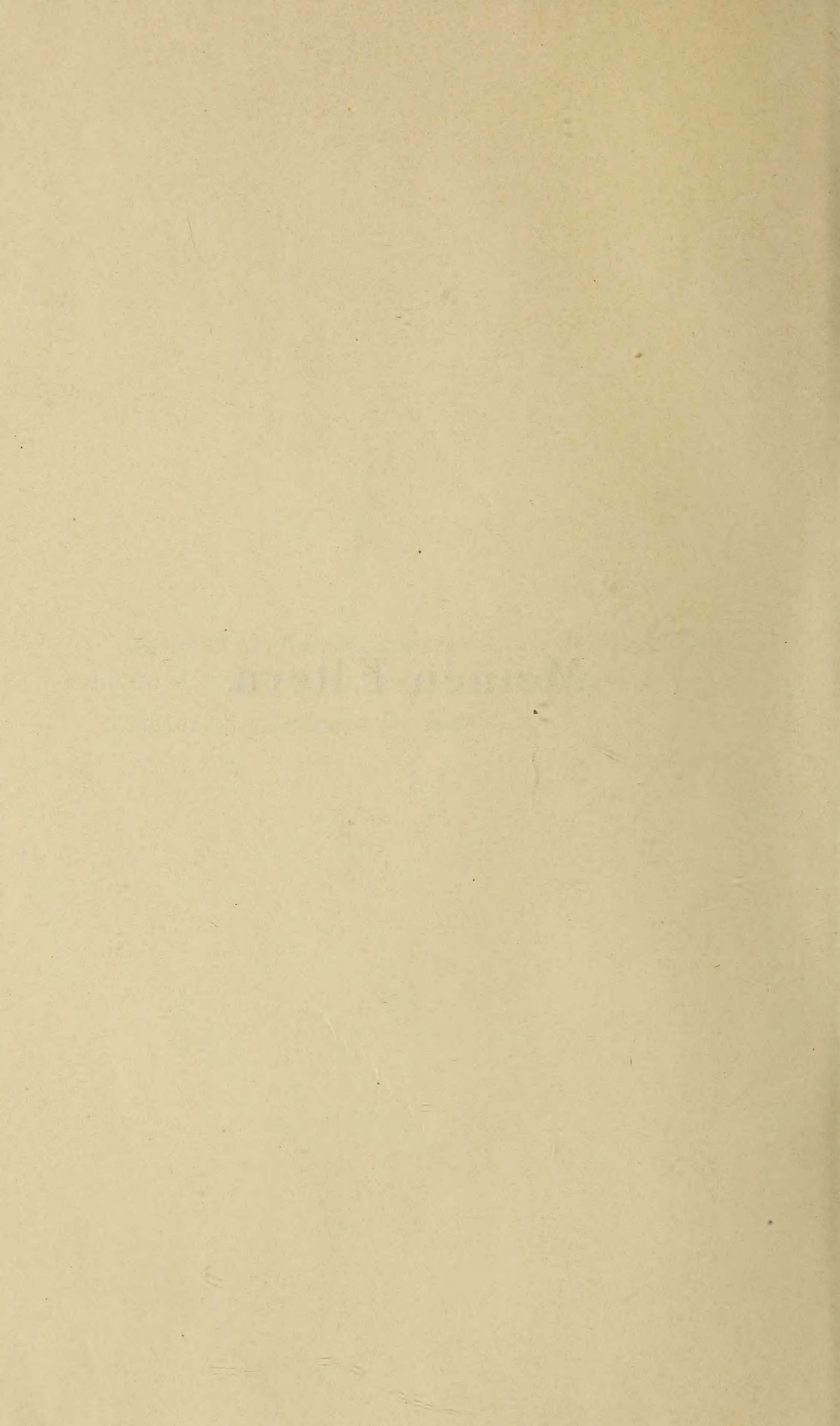
Universitäts-Buchdruckerei von Gustav Schade (Otto Francke),

Linienstraße 158.

Gedruckt mit Genehmigung der hohen philosophischen Fakultät der Albertus-Universität zu Königsberg i. Pr.

Referent: Professor Dr. **Kaluza.**

Meinen Eltern.



Joanna Baillies Leben.

Die Nachrichten über das äußere Leben unserer Dichterin sind verhältnismäßig gering. Einige wenige stammen aus Johanna Baillies eigener Feder, wie z. B. die anmutigen Schilderungen aus ihrer Jugend, die sich in den Lines to Agnes Baillie on her birthday [1]) finden, die übrigen rühren von verschiedenen, auf literarischem Gebiete tätig gewesenen Persönlichkeiten, wie Druskowitz, Catherine Hamilton und anderen her. Von Wert sind für uns neben der letztgenannten auch die umfangreichen Mitteilungen in dem Dictionary of National Biography [2]), die auf einzelne Lebensabschnitte der Dichterin ein helles Licht werfen.

Joanna Baillie gehörte einer alten schottischen Familie an, aus deren Mitte des öfteren verschiedene Mitglieder durch mannhaftes Ringen um das Wohl des engeren Vaterlandes hervorgetreten sind. Wohl der berühmteste unter den Vorfahren der Dichterin ist der große Nationalheld der Schotten, William Wallace, dessen Tochter einen William Baillie ehelichte; aber auch in späterer Zeit haben sich Angehörige derselben Familie rühmlich hervorgetan, so der durch Joanna Baillies „Legend of Lady Griseld Baillie" bekannte Robert Baillie of Jeriswood, der 1684 an dem Town Cross von Edinburg als Opfer für Schottlands Reformation und

---

[1]) J. Baillie's Works, vol. II, 811.

[2]) Dict. of Nat. Biogr. II, 414 ff.

Freiheit sein Leben lassen mußte, ferner dessen Sohn William Baillie und die Gattin des letzteren, Lady Griseld Baillie, die Tochter des schottischen Patrioten Sir Patrick Hume, die Heldin der erwähnten Legende.

Von dem zuerstgenannten William Baillie, Wallaces Schwiegersohne, stammte der Vater unserer Dichterin. Er war 1724 geboren worden und wirkte während seines späteren Lebens als Landgeistlicher nacheinander in den Gemeinden von Shotts, Bothwell und Hamilton, in Lanarkshire, bis er als „Professor of Divinity" an die benachbarte Universität Glasgow gerufen wurde. Joanna schildert ihren Vater als einen Mann von festen, hohen Grundsätzen und nennt ihn „a generous useful man, who in his stinted span of human life did well the pastor's honoured task perform"[1]. Nicht der mühsamste Weg, selbst nicht des Winters schneidender Schneesturm hielt ihn von den fernliegenden Hütten der Bauern, sobald es galt, an das Krankenbett eines trostsuchenden Gemeindemitgliedes zu eilen, bittere Not und grimmes Elend zu lindern oder heißen, harten Streit zu schlichten. Immer hatte er ein freundliches Antlitz, stets eine offene Hand. Männer wie Frauen kamen ihrerseits in gleich vollem Vertrauen zu ihm, und die Gemeinden achteten und ehrten ihn ebenso, wie ihn seine Familie schätzte und liebte. War er doch auch dieser gegenüber stets ein liebevoller Vater und Berater, solange er beides mit seinen festen, oft freilich, wie wir noch sehen werden, sehr starren Grundsätzen zu vereinigen vermochte; denn über diese ging dem strengen Presbyterianer letzten Endes nichts. Doch was dem Vater bisweilen an Güte und Zärtlichkeit mangelte, das ersetzte wieder zum Teil die Mutter der Dichterin. Als eine geborene Dorothea Hunter stammte

---

[1]) J. B.'s Works II, 821: „To James B. Baillie."

auch sie aus einer alten angesehenen Familie, der der Hunters von Hunterstone in Ayrshire und durfte sich so als Schwester der beiden berühmten Ärzte William und John Hunter rühmen. Miß Dorothea Baillie war eine charakterfeste, aber äußerst ruhige und zurückhaltende Natur, die ihren Lebenszweck fast ausschließlich in einer zärtlichen, liebevollen Fürsorge für ihren Gatten und ihre Familie suchte und fand. Als die Eltern noch in Shotts weilten, stellten sich nacheinander drei Kinder ein: William, der allerdings bald wieder aus dem Leben schied, Agnes, der Dichterin Lieblingsschwester, und Matthew, der spätere hervorragende Arzt und Anatom. Diese Zahl vermehrte sich bald nach der Übersiedlung der Eltern nach Bothwell in Lanarkshire um ein weiteres Familienmitglied. Am 11. September 1762 erblickten im Pfarrhause zu Bothwell Zwillingstöchter vorzeitig das Licht der Welt. Die Eltern schauten voller Besorgnis auf die beiden Geschöpfe, die ihnen der Himmel geschenkt hatte; aber ihre Befürchtung sollte sich nur teilweise verwirklichen: die eine zarte Menschenknospe welkte zwar, kaum aufgebrochen, schnell wieder dahin, die andere aber gelangte zu voller Entfaltung, ja sie besaß, wie es sich bald zeigte, die Lebenskraft, die der ersten fehlte, in doppeltem Maße. Dieser Sproß war unsere Dichterin, Joanna, so genannt nach ihrem Onkel mütterlicherseits, Dr. John Hunter.

So schenkte denn die von Natur reichlich bedachte, sagenumwobene Clyde-Gegend dem Schottenlande seine große dramatische Dichterin und stattete sie zugleich frühzeitig mit einer für das weibliche Geschlecht seltenen Derbheit, mit einer fast nie versagenden Frische, einer starken Beobachtungsgabe und regen Phantasie aus. Die reichen Fruchtländer von Lanarkshire mit ihrer einzigartigen Fülle von zarten Baumblüten und

saftigen Baumfrüchten, die in ihnen verstreuten stolzen Überreste und Erinnerungszeichen großer Heldenzeiten, dazu die mannigfaltigen Legenden und Geschichten berühmter gewaltiger Recken: das alles machte, ähnlich wie bei Walter Scott, einen starken, nachhaltigen Eindruck auf das empfängliche Kindesgemüt, und zwar umsomehr, als sich die kleine Joanna diesem Eindruck keineswegs entzog. Sie ließ vielmehr alles auf sich wirken: bald schweifte sie, der Last der Schuhe und Strümpfe ledig, frohen Mutes mit ihres Vaters Pfarrkindern an den Abhängen des Clyde durch Glockenblumen und Heidekraut umher, bald plätscherte sie mit ihrer Schwester Agnes gleich „zwei kleinen Kobolden“ in den sonnigen Untiefen des Flusses [1]), bald wieder ließ sie sich voller Interesse von ihren Gespielinnen an den Blantyre-Felsen die Fußspuren ihres großen Urahnen Wallace zeigen [2]), oder sie saß schließlich in der Küche des Pfarrhauses, um hier aus dem Munde derer, die von dem Vater durch Speise und Trank erquickt wurden, manch eine Helden- und Gespenstergeschichte begierig aufzunehmen. Ein solches Jugendleben konnte nicht ohne Einfluß auf das werdende Gemüt bleiben, sondern mußte deutliche Spuren in ihm hinterlassen, Spuren, die der Dichterin ihr ganzes Dasein hindurch anhaften konnten und tatsächlich auch anhafteten. Wir gehen darum wohl nicht fehl, wenn wir annehmen, daß schon hier in Bothwell die erste Grundlage für Joannas große Liebe zur Natur gelegt, zugleich auch ihr Sinn für das Übernatürliche und Wunderbare wachgerufen wurde, daß schon hier ferner die Entfaltung ihrer großen Beobachtungsgabe angebahnt, vor allem aber auch bereits ihr Mut, ihre

---

[1]) S. J. B.’s Works II, 811: „Lines to Agnes Baillie.“

[2]) S. J. B.’s Works II, 729: „William Wallace“ C II Anm.

Selbständigkeit und ihre später so deutlich hervortretende Festigkeit zu verhältnismäßig starker Entwicklung gebracht wurde. Zur klaren Beurteilung dieser frühzeitigen und zugleich auch vielseitigen Charakterentwicklung muß man einen Umstand noch ganz besonders ins Auge fassen: Was die jugendliche Joanna allmählich geworden ist, sei es schon in Bothwell oder später in Hamilton und teilweise auch noch in Glasgow, das ist sie — ihren eigenen gelegentlichen Äußerungen nach — zum großen Teil aus sich selbst oder durch ihre Schwester Agnes geworden. Die Eltern haben zu ihrem Werdegange weniger beigetragen. Der Vater hatte es sich nämlich als strenger Presbyterianer zum festen Erziehungsgrundsatze gemacht, die Gemütsbewegungen seiner Kinder, wo dies nur anging, zu hemmen, wenn nicht gar zu unterdrücken: repression of all emotions, even the gentlest and most honourable to human nature, was the lesson of the Presbyterian household, sagt Catherine Hamilton und führt dazu zwei bemerkenswerte Belege an: Als einst Agnes von einem tollwutverdächtigen Hunde gebissen war, da sog der Vater unter eigener Lebensgefahr aus Pflichtgefühl die Wunde aus; aber niemals in seinem Leben gab er der Tochter aus Zärtlichkeit einen Kuß! Und wenn andererseits die kleine Joanna, getrieben von dem natürlichen kindlichen Bedürfnis, gehätschelt zu werden, ihre zarten Arme um die Knie der Mutter schlingen wollte, dann tat diese, als schalt sie deshalb ihr Kind — doch nur um des Vaters willen, der selbst derartige unschuldige Liebesregungen grundsätzlich nicht dulden zu dürfen glaubte. Die Folgen dieser eigenartigen Erziehungsmethode blieben nicht ganz aus. Durch das Verhalten der Eltern wohl etwas befremdet, zog sich Joanna teilweise von ihnen zurück und begann frühzeitig ihre

eigenen Wege zu gehen, freilich nicht immer zu ihrem Guten. Das zeigte sich besonders, als der Vater in gleicher Eigenschaft nach dem nicht weit entfernt liegenden Hamilton übersiedelte, einer schottischen Mittelstadt, die im Gegensatze zu dem mehr idyllisch-friedlichen Bothwell den Anblick eines unruhig hastenden Geschäftslebens bot. Hier geriet nämlich die damals kaum siebenjährige Joanna Baillie in kurzer Zeit fast ganz unter den Einfluß gleichgesinnter Jugendgenossen und wuchs sich bald zu einer Art wilder Range aus; laufen, schwingen, klettern war eine Zeitlang ihre Lieblingsbeschäftigung, bald sah man sie auf Häuserausbauten und Mauerkronen sich umhertummeln, bald unbesonnen auf irgendeinem feurigen Pony, das ihr gerade in den Weg lief, dahinjagen. Ob sie dabei zu Schaden kam oder nicht, darum kümmerte sich „Miß Jack“ — so nannte man sie damals allgemein — keineswegs, ihr Wagemut kannte keine Grenzen.

Ein solches ungezügeltes Leben im Freien hatte nun zwar für die heranwachsende Joanna Baillie in körperlicher wie auch in geistiger Hinsicht manchen unleugbaren Vorteil, zeitigte aber allmählich auch einen nicht zu unterschätzenden Nachteil. Wohl fesselte die das Mädchen umgebende Wirklichkeit dessen Geist und regte ihn früh zur Betätigung seiner schlummernden Kräfte, vornehmlich der Beobachtungsgabe an; aber das Interesse blieb schließlich einseitig; denn Joanna schöpfte bald alle Begeisterung ausschließlich aus dem Leben und zeigte sehr wenig Sinn für Bücher, ja so wenig, daß sie anfangs kaum zu einfachen Leseübungen zu bewegen war. „I could not read well till nine years old“, gestand sie selbst einst einer Freundin ein, und ihre Schwester fügte ergänzend hinzu: Oh, not till eleven! und ein anderes Mal erzählte sie freimütig: „I made my father melancholy breakfasts,

for I used to say my lessons to him then and I always cried over it." Mit der Zeit fand sie allerdings auch an den Büchern einiges Gefallen, doch das geschah erst später, nachdem sie inzwischen durch ihre Schwester Agnes immer wieder von neuem auf den großen Nutzen des Bücherlesens aufmerksam gemacht worden war. In den „Lines to Agnes Baillie" gesteht Joanna selber der Schwester diese vorteilhafte Beeinflussung zu:

„'Twas thou who woo'dst me first to look
Upon the page of printed book,
That thing by me abhorr'd, and with address
Didst win me from my thoughtless idleness,
When all too old become with bootless haste
In fitful sports the precious time to waste[1])."

Freilich zu einem planmäßigen Lesen ist sie auch dann, wie überhaupt in ihrem ganzen Leben, nicht mehr gekommen. „My reading through the whole of my life, sagt sie gelegentlich in dem Introductory Discourse, has been of a loose, scattered, unmethodical kind, with no determined direction [2])."

Als Joanna Baillie zehn Jahre alt geworden war, sandten die Eltern ihre beiden Töchter nach Glasgow in das Pensionat einer gewissen Miss Macdonald — regelrechte Mädchenschulen kannte man damals in England noch nicht. Hier lernte Joanna Gitarrespielen, Singen, Tanzen, Sticken und Zeichnen und machte auf allen diesen Gebieten trotz geringen Eifers ziemlich gute Fortschritte. Eine besondere Neigung zeigte sie sonderbarerweise für die Mathematik — of her own accord she mastered some portion of Euclid, hebt Catherine Hamilton rühmend hervor —; am meisten aber zeichnete sie sich in dem Pensionat als Rädelsführerin bei Späßen

---

[1]) J. B.'s Works II, 811.
[2]) J. B.'s Works I, 17.

und Streichen und als geschickte Erzählerin und Darstellerin geeigneter Rollen aus. Gespannt und gerührt zugleich hörten ihre Altersgenossen oft zu, wenn sie eine Geschichte zum Besten gab oder eine Szene eigenhändig vorführte. Dabei war die eine wie die andere Geschichte oder Szene von ihr selbst erfunden, selbst erdacht, ja im geheimen schon selbst erprobt und durchgespielt. Es ist interessant zu beobachten, wie hier bereits das Talent der späteren Dichterin, wenn vorläufig auch nur in kindlichem Spiel, allmählich zum Durchbruch kommt, doppelt interessant, wenn wir gleichzeitig erfahren, daß zwar auch hierbei der erste Anstoß wieder von ihrer Schwester Agnes gegeben wurde, daß dann aber Joanna Baillie, ihrem Charakter gemäß, ganz selbständig auf dem einmal gewiesenen und betretenen Wege weiter wandelte und durch ihre Fähigkeiten bald ihre Lehrmeisterin in nicht geringes Erstaunen versetzte. Hören wir darüber Joanna selbst in ihren „Lines to Agnes Baillie“ [1]:

Thy love of tale and story was the stroke
At which my dormant fancy first awoke,
And ghosts and witches in my busy brain
Arose in sombre show, a motley train.
This new found path attempting, proud was I,
Lurking approval on thy face to spy
Or hear thee say, as grew thy roused attention:
„What! is this story all thine own invention?“

Vier Jahre ungefähr brachte Joanna Baillie allein mit ihrer Schwester in Glasgow zu, bis im Jahre 1776 der Vater als Professor of Divinity an die Universität Glasgow berufen wurde, und infolgedessen auch die übrige Familie dorthin übersiedelte. Der lebhafte Verkehr, der sich nun den neuen Verhältnissen entsprechend

---

[1]) J. B.'s Works II, 811.

allmählich in der Amtswohnung in der High Street entwickelte und ein ganz anderes Gepräge zeigte als der Verkehr in Hamilton und natürlich auch als der Umgang in dem Pensionat, übte auf Joanna Baillies weitere Entwicklung einen heilsamen Einfluß aus. Das heranreifende Mädchen legte langsam ihre wilde, unbändige Natur ab, wurde ruhiger und gesetzter und bekundete gleichzeitig ein wachsendes Interesse für die Wissenschaft und eine große Neigung zu Disputationen; allerdings scheinen zu jener Zeit die Fortschritte noch gering gewesen zu sein; denn, wie Druskowitz berichtet, hat sie sich damals vergebens bemüht, Miltons „Verlorenes Paradies" zu verstehen [1]). Immerhin waren Fortschritte vorhanden, und sie wären sicherlich bedeutender geworden, wenn der Vater hätte länger seines Amtes walten dürfen. Der plötzliche Tod des allseitig verehrten Mannes im Jahre 1778 änderte jedoch mit einem Schlage die Lebensverhältnisse der Hinterbliebenen. Die Witwe sah sich ganz auf die Güte ihres älteren unverheirateten Bruders William angewiesen und siedelte demgemäß nach dessen Besitzung Long Calderwood in Lanarkshire über. Hier begann nun nach dem lebhaften Verkehr in Glasgow wieder ein äußerst zurückgezogenes Leben für Joanna Baillie. Umgang hatte sie beinahe gar nicht, vielmehr war sie fast immer allein, wenn sich ihr bisweilen nicht ihre Schwester widmete. Mit ihr zusammen schweifte Joanna die Felsenufer des Calder entlang, mit ihr zusammen begeisterte sie sich für die Schönheiten der neuen Heimat, mit ihr beobachtete sie voller Entzücken Stromschnellen und Furten oder stieg auch in die Fluten des Flusses hinab, um sich an dem kühlen Naß zu erquicken. Kurz, es war ein ähnliches Leben wie einst das der

---

[1]) Druskowitz, a. a. O., S. 9.

frühesten Jugend in Bothwell. Nur eins kam jetzt hinzu: Joanna Baillie beschäftigte sich dank der steten Ermunterungen von seiten ihrer Schwester und dank der nachhaltigen Anregungen von seiten der Glasgower Freunde, in ihren Mußestunden hin und wieder auch mit dem Lesen von Büchern; diese wurden, wenn auch nicht ihre ständigen Begleiter, so doch ihre vertrauten Freunde, die sie immer wieder gern aufsuchte. Hauptsächlich war es damals Shakespeare, für den sie Neigung zu fassen, an dessen Charakterzeichnungen sie nach und nach Gefallen zu finden begann: ein treffender Beweis dafür, daß ihre geistige Entwicklung weiter fortschritt, und ein deutlicher Hinweis darauf, worauf ihr Geist am liebsten einging, auf die nähere Beobachtung und Schilderung von Charakteren.

Zum Glück für Joanna Baillie sollte die stille Einsamkeit und Abgeschlossenheit in Long Calderwood nicht allzulange währen. Eine Abwechslung brachte zunächst der Winter 1783/84, den Joanna mit ihrer Mutter zusammen in dem ihr vertraut gewordenen Bekanntenkreise in Glasgow verlebte, und eine endgültige Änderung führte dann der Tod des Besitzers von Long Calderwood herbei. Dieser hatte aus Unzufriedenheit über die Heirat seines Bruders all sein Hab und Gut seinem adoptierten Neffen Matthew Baillie, dem Bruder der Dichterin, vermacht, sein Haus in London, seinen Vorlesungs- und Hörsaal und das dazu gehörige anatomische Museum. Matthew Baillie seinerseits gab aus Edelmut Long Calderwood an den eigentlichen Erben, seinen Onkel John Hunter, zurück, behielt aber, um sich als Arzt niederlassen zu können, das Londoner Erbe für sich und veranlaßte daraufhin seine Mutter und seine Geschwister, zu ihm nach London in die Windmill Street zu ziehen.

Joanna Baillie stand damals, als sie nach der Hauptstadt Englands kam, im 23. Lebensjahre. Sie war inzwischen ganz erwachsen, allerdings unter mittlerer Größe geblieben. Ihr Antlitz war nicht zierlich, sondern wies breite und eckige Züge auf; ihr Haar war tief in die hohe Stirn hineingewachsen, die großen grauen Augen blickten tiefsinnig, bisweilen aber auch schalkhaft in die Welt. Ihr Mund war breit angelegt, ihr Kinn leicht vorstehend. Kurz, ihr Gesicht zeigte wenig Schönheit, war aber offen, ausdrucksvoll, ja klug und ließ für den Kenner den starken, regen Geist ahnen, der hinter der hohen Stirne arbeitete. — In London hatte nun Joanna Baillie zur Genüge, was sie in Long Calderwood lange hatte entbehren müssen, nämlich geeignete Gelegenheit, um ihre natürlichen Geisteskräfte sich betätigen zu lassen, und diese Gelegenheit nutzte sie reichlich aus, sobald sich dieselbe nur irgendwie bot. Während sich Mutter und Schwester zu Hause mit Wirtschaftssorgen abgaben, starrte sie voll Staunen und Interesse auf die unbekannten, ungewohnten Straßenbilder Londons, prüfte die Skelettwunder des anatomischen Museums oder ging zu der literarischen Gesellschaft in das Haus ihrer Tante, Mrs. John Hunter. Hier wurde sie freilich von einem Teil der regelmäßigen Gäste zuerst sehr verkannt. Durch ihre äußere Erscheinung und durch ihr zaghaftes Auftreten beeinflußt, hielt man sie für ein steifes, förmliches Mädchen mit unbedeutendem und ungelenkem Verstande; fast niemand schien zu ahnen, was in ihrem Inneren vorging, niemand zu merken, daß das äußerlich unscheinbare Mädchen für sich im stillen Beobachtungen, ja sogar scharfe Beobachtungen anstellen konnte und wollte. Joanna Baillie mußte selbst erst den Schleier über ihrem innersten, eigensten Ich lüften, selbst die Außenwelt wissen lassen, was ihr Herz bewegte, ihren

Geist beschäftigte. Jahre vergingen allerdings, bis dieses geschah; anfangs tastete sie noch ungewiß umher; ihre Arbeiten bewegten sich auf einem Gebiete, für das ihre Talente nicht ganz geschaffen waren, auf dem der lyrischen Poesie. 1790, also im Alter von 28 Jahren, veröffentlichte Joanna Baillie anonym einen Band „Miscellaneous Poems", betitelt „Fugitive Verses"; aber sie machte damit sehr wenig Eindruck. Die Gedichte wurden nach ihrem eigenen Eingeständnis von dem Publikum kaum beachtet und infolgedessen sogar von der Verfasserin selbst allmählich vergessen. Erst viele Jahre später, als ein Kritiker sich derselben in anerkennender Weise annahm und besonders die darin enthaltenen wahrheitsgetreuen Naturschilderungen rühmend hervorhob, fanden sie Anklang, wurden teilweise auch in verschiedenen Gedichtsammlungen abgedruckt und daraufhin schließlich von der Verfasserin selbst noch einmal durchgesehen und bei der Veröffentlichung der Gesamtwerke unter die anderen poetischen Erzeugnisse mit eingereiht [1]). Näheres über diese Vorgänge aus damaliger Zeit gibt Joanna Baillie selbst in dem Vorwort zu den „Fugitive Verses", doch würde es zu weit führen, im einzelnen darauf einzugehen. Erwähnt sei hier nur, was Joanna Baillie bei dieser Gelegenheit über sich selbst urteilt: „When these poems were written — gemeint sind die Fugitive Verses — the author was young in years and still younger in literary knowledge. Of all our eminent poets of modern times not one was then known. Burns was known to few readers south of the Tweed, where I then resided. A Poet (if I dare so style myself) of a simpler and more homely character, was either, among such contemporaries, placed in a favourable or infavourable position, as the taste and

---

[1]) J. B.'s Works II, 771—838.

fashion of the day might direct; and I have, perhaps, no great reason to regret that my vanity was not stirred up at that time to more active exertions [1]).“

In der Tat ließ Joanna Baillie zunächst nichts wieder von sich hören, aber diese Zeit des Schweigens war für die Dichterin insofern von großer Bedeutung, als sich während derselben in ihren Gedanken und Plänen ein bedeutungsvoller Wandel vollzog, und ihre Fähigkeiten nunmehr in richtigere Bahnen gelenkt wurden. An einem heißen Sommernachmittage war es, als Joanna Baillie, von der drückenden Glut der Großstadt ans Haus gefesselt, an der Seite ihrer Mutter saß und sich mit Nähen und Sticken abgab. Doch sie tat dieses nur scheinbar, in ihrem Geiste beschäftigte sie sich wieder einmal mit der Dichtkunst, und dabei wurde sie plötzlich gewahr, daß sie mit ihrem bisherigen Schaffen einen Irrtum begangen hatte, daß sie nicht zu der lyrischen, sondern zu der dramatischen Dichtkunst berufen war. Gedacht — getan. In kürzester Zeit wurde von ihr der Plan einer Tragödie „Arnold“ entworfen und ausgeführt, aber Entwurf wie Ausführung befriedigten die Verfasserin schließlich doch nicht, wanderten in den Papierkorb und machten bald einem anderen Plane Platz, der allmählich das gesamte Denken und Streben der Dichterin vollauf in Anspruch nehmen sollte. Während draußen die Welt von Kriegs- und Revolutionsgeschrei wiederhallte, und die Erde in Ströme von Blut getaucht schien, während Fürstenthrone gestürzt und ganze Herrscherfamilien der Raserei der Volksmassen oder der Blutgier eines Einzelnen geopfert wurden, reifte in dem scharf beobachtenden, dabei aber sich stets gleichbleibenden, ruhigen, klaren Geiste Joanna Baillies allmählich der

---

[1]) J. B.'s Works II, 772, Preface.

Entschluß, die Leidenschaften, die das Menschenherz bewegen, die die Menschheit aufs tiefste erregen können und damals zum Teil tatsächlich erregten, dramatisch zu behandeln, eine jede von ihnen in je einer Tragödie und Komödie von ihrer Entstehung bis zu ihrer Höhe, bis zu ihrem Ende zu entwickeln und in dieser Reihenfolge dem Leser oder Hörer vorzuführen. Dieser Plan war so gewaltig, daß er zunächst kaum durchführbar erschien. Aber Joanna Baillie ging mit der ihr eigenen Energie ans Werk, hielt mit Zähigkeit an dem einmal gefaßten Vorsatze fest und stellte all ihr Können in den Dienst der großen Aufgabe. Sie studierte nunmehr Shakespeare aufs eifrigste, doch nicht in der Absicht, blindlings seinen Spuren nachzugehn, sondern nur zu dem Zwecke, von ihm einige Anleitungen oder Anregungen zu entnehmen; im übrigen verfolgte sie ihre eigenen, eigenartigen Gedanken und spann diese weiter aus: sie plante nichts weniger als eine Reform der Schauspielkunst, beabsichtigte gleich einigen ihrer Zeitgenossen den Schwerpunkt des Interesses in eine psychologische Charakterentwicklung zu verlegen, von psychologischen Problemen auszugehn und auf diese dann eine Handlung zu begründen. Welches dabei ihre Theorien im einzelnen waren, werden wir weiter unten genauer untersuchen.

Es dauerte verhältnismäßig lange, bis Joanna Baillie mit der Verwirklichung ihres Planes vor die Öffentlichkeit trat; doch mögen zu dieser Verzögerung auch wohl häusliche Verhältnisse mit beigetragen haben, wie z. B. die Heirat des Bruders mit Miß Denman, der Schwester des Lord Oberrichters Denman, und der dadurch veranlaßte vorübergehende Aufenthalt der Mutter und der Schwestern in Colchester. Erst 1798 gab Joanna Baillie den ersten Band der „Plays on the Passions“ heraus, und zwar unter dem Titel: A Series

of Plays on which it is attempted to delineate the stronger passions of the mind, each passion being a subject of a tragedy and a comedy. Enthalten waren in diesem Bande zwei Trauerspiele und ein Lustspiel, „Basil“ a Tragedy on Love, „The Trial“ a Comedy on Love, und „De Montfort“, a Tragedy on Hatred; ihnen voraus ging ein Introductory Discourse, in dem Joanna Baillie ihre dramatischen Theorien niedergelegt hat. Auch dieses Werk erschien zunächst anonym und ließ daher in literarischen Kreisen bald einen heftigen Streit über den Verfasser entstehen. In Rücksicht auf einige Spracheigentümlichkeiten, die nach Schottland wiesen, in Rücksicht ferner auf die kräftige Ausdrucksweise und feste Charakterzeichnung schloß man meistens auf Walter Scott, jedenfalls auf einen männlichen Verfasser; einige schrieben allerdings die Verfasserschaft auch Mrs. John Hunter zu, da das Buch Dr. Matthew Baillie gewidmet war. Gewaltig war daher das Staunen, als sich Joanna Baillie schließlich als die Verfasserin erwies, nicht minder groß infolgedessen auch das Interesse, das man allmählich dem Buche entgegenbrachte. „This winter, sagt Miß Berry in ihrem „Diary“ von 1799, the first question on every one's lips is: „Have you read the series of Plays?“ Bereits im September 1798 hatte die Monthly Review dem Werke der Dichterin ein fast uneingeschränktes Lob gespendet; im April 1800 erschien dann „De Montfort“ zum ersten Male auf der Bühne des Drury Lane Theatre, in den Hauptrollen besetzt mit John Kemble und dessen Schwester Mrs. Siddons, denen Joanna Baillie von vornherein die Rollen zugedacht hatte, ja nach deren Wesen und Persönlichkeit die Dichterin die Rollen geschrieben haben soll. Die Aufführung war aufs sorgfältigste vorbereitet worden, der Prolog war von dem Honourable F. North, der Epilog von der Herzogin

von Devonshire geschrieben. So ging denn die Tragödie in glänzender Ausstattung über die Bretter und wurde von dem Publikum zunächst auch mit Beifall aufgenommen; aber sie hielt sich nur kurze Zeit auf der Bühne. Elfmal wurde sie noch gespielt, dann verschwand sie ganz, bis sie im Jahre 1821 noch einmal, doch auch nur vorübergehend, durch Mr. Kean auf dieselbe Bühne gebracht wurde. Es dauerte schließlich nach 1800 auch nicht mehr lange, bis Stimmen laut wurden, die an ihr und den anderen beiden Stücken, besonders aber an den dramatischen Theorien in dem Introductory Discourse eine nicht immer lobende Kritik übten. Wir werden später bei der Beurteilung jener Theorien auch diese Kritiken heranziehen und zugleich zusehen, ob sie zu Recht oder Unrecht gefällt sind.

Mag also vorläufig ihre Berechtigung dahingestellt bleiben, die eine Tatsache steht jedenfalls fest, daß sich Joanna Baillie weder durch Lob noch Tadel beeinflussen ließ, sondern an ihrem Plane festhielt und mit der ihr eigenen Energie an dem begonnen Werke rüstig weiterarbeitete. Schon im Jahre 1802 — Catherine Hamilton nennt das Jahr 1803 — erschien ein zweiter Band der „Plays on the Passions" vier Stücke enthaltend: „The Election" a Comedy on Hatred, das Gegenstück zu De Montfort, ferner „Ethwald" a Tragedy on Ambition (in 2 Teilen) und „The Second Marriage" a Comedy on Ambition. In dem Vorworte dieses Buches sucht sich Joanna Baillie hauptsächlich dafür zu rechtfertigen, daß sie die Tragödie des Ehrgeizes auf 10 Akte ausgedehnt hat: Compared with ambition, sagt sie, all other passions may be considered as of a transient nature. They are capable of being gratified; and, when they are gratified, they become extinct, or subside and shade themselves off into other passions and affections. Ambition alone acquires strength from gratification, and after

having gained one object, still sees another rise before it to which it as eagerly pushes on; and the dominion which it usurps over the mind, is capable of enduring from youth to extreme age. To give a full view, therefore, of this passion, it was necessary to show the subject of it in many different situations, and passing through a considerable course of events [1]). Die Tragödie war natürlich, wie Joanna Baillie auch selbst eingesteht, infolge ihrer Länge für die Bühne gar nicht geeignet, wenn sie auch manche ergreifende Szene enthält. Von allen vier Stücken wurde überhaupt nur die Komödie „The Election" einmal in dem English Opera House aufgeführt, und zwar mit Musik.

Bald nach dem Erscheinen dieses zweiten Bandes — Hamilton weicht auch hierbei in der Angabe der Zeit (in the autumn of 1801) von dem Diction. of National Biogr. und von Druskowitz ab — finden wir Joanna Baillie in unmittelbarer Nähe Londons. Sie war mit Mutter und Schwester nach Hampstead, einer Vorstadt Londons, übergesiedelt, um fortan hier ein stilles, jedoch keineswegs abgeschlossenes Leben zu führen. Zunächst blieb sie, ähnlich wie einst in London, fast unbekannt, und zwar hauptsächlich deshalb, weil sie selbst sehr wenig aus sich heraustrat, am allerwenigsten dann, wenn sich das Gespräch auf ihre Tragödien lenkte. Das änderte sich aber mit der Zeit. Allmählich traten die Nachbarn, unter ihnen besonders Mrs. Barbault, in nähere Beziehung zu ihr, und bald stellten sich auch aus der nahen Hauptstadt, durch das freundliche, gastliche Wesen und durch die geistigen Fähigkeiten Joanna Baillies angezogen, zahlreiche Freunde und Verehrer ihrer Kunst ein, um die Dichterin in ihrem eigenen Heim aufzusuchen und persönlich ihre Bekannt-

---

[1]) J. B.'s Works I, 105.

schaft zu machen. Wir finden hier manche in der Literaturgeschichte bekannte Persönlichkeit, wie Lucy Aikin, Maria Edgeworth, Lord Jeffrey, der trotz anfänglicher Feindschaft sich doch schließlich der Dichterin näherte, Wordsworth und andere mehr. Wie hoch diese alle Joanna Baillie schätzten, geht aus gelegentlichen Äußerungen deutlich hervor. She is small in figure, heißt es, and her gait is mean and shuffling, but her manners are those of a well-bred woman. She has none of the unpleasant airs common to literary ladies. Her conversation is sensible. She possesses, apparently, considerable information, is prompt without being forward, and has a fixed judgment of her own without any disposition to force it on others [1]). Lucy Aikin äußert über sie: „Of all the literary women I have ever seen she made the deepest impression on me. She was an innate gentlewoman, and over her meekness and simplicity there was a genuine dignity; her reserve has much of caution, but nothing of cowardice. She had perfect self-possession and courage to say what she thought right [1]).“ Wordsworth seinerseits ruft begeistert aus: If I had to present any one to a foreigner as a model of an English gentlewoman it would be Joanna Baillie [1]). Am interessantesten von allem ist aber die Bekanntschaft und lebenslängliche innige Freundschaft zwischen Joanna Baillie und Walter Scott. Dieser wurde, wie Druskowitz berichtet, 1806 bei einem Aufenthalte in London von Southeby Joanna Baillie vorgestellt; er sah zwar die Erwartung, die er sich von ihrem Äußeren gemacht hatte, nicht erfüllt, erkannte aber bald, daß ihr andere, höhere Vorzüge eigen wären als die, die er zu finden gehofft hatte. Der rege Briefwechsel, der sich in der ersten Zeit der

---

[1]) Hamilton, a. a. O., S. 128.

Bekanntschaft entwickelte, und die häufigen Besuche, die sich Walter Scott und Joanna Baillie gegenseitig in Hampstead, London oder in der gemeinsamen Heimat machten, brachten nach und nach beide Teile einander immer näher, Scott lernte Joanna Baillie als Dichterin und Frau zugleich kennen und schätzen. Wie er über sie als Dichterin urteilte, erhellt aus der Antwort, die er anläßlich eines Vergleiches seiner Persönlichkeit mit derjenigen Burns' erteilte: There is no comparison, we ought not to be named in the same day. If you want to speak of a real poet, Joanna Baillie is now the highest genius on the country. Bekannter noch und schöner zugleich als dieser Ausspruch sind die Verse, die er ihr in „Marmion“ gewidmet hat:

„Restore the ancient tragic line
And emulate the notes that rung
From the wild harp, that silent hung
By silver Avon's holy shore
Till twice an hundred years rolled o'er,
When she the bold enchantress came
With fearless hand and heart in flame!
From the pale willow snatched the treasure
And swept it with a kindred measure,
Till Avon's swans, while rung the grove
With Monfort's hate and Basil's love,
Awakening at the inspired strain,
Deemed their own Shakespeare lived again.“

Wahrlich ein hohes Lob von seiten eines begabten, geistvollen Mannes. Doch Scott beschränkte sich nicht allein darauf, den geistigen Fähigkeiten und Erzeugnissen Joanna Baillies Bewunderung zu zollen, sondern er stand der Dichterin auch mit Rat und Tat zur Seite, wo er es nur konnte. Das erwies sich besonders, als im Jahre 1810 Joanna Baillies „Family Legend“ zur Aufführung gelangen sollte. Bevor wir jedoch sehen, inwiefern dieses geschah, müssen wir der Deutlichkeit

halber noch etwas zurückgreifen. Die „Family Legend“ gehört nämlich nicht, wie man annehmen könnte, zu den Plays on the Passions, sondern ist das Ergebnis eines anderen Planes unserer Dichterin. Schon 1804 hatte Joanna Baillie einen Band Miscellaneous Plays veröffentlicht, die keineswegs in den Rahmen der Leidenschaftsspiele hineinpaßten, vielmehr ihre Entstehung einer Erwägung verdankten, die wir in dem Vorworte zu jenem Bande wiedergegeben finden. Nachdem Joanna Baillie dort nämlich erwähnt hat, weshalb sie die Plays on the Passion schreibe, fährt sie fort: I am sensible that were those plays more successful than I dare flatter myself to expect, they all require too much power of expression and delicacy of discrimination in the actor who represents the principal character — the whole depends too much on the exertion of one individual, and such a one too as can very rarely be found, ever to become plays that will commonly be brought upon the stage. Convinced of this, as well as wishing sometimes to vary my employment, I have long since proposed to myself not to confine my pen entirely to one task, but to write from time to time, as inclination might lead me or circumstances suggest, an unconnected or a free, independent play, that might have a chance of pleasing upon a stage. I have wished to leave behind me in the world a few plays, some of which might have a chance of continuing to be acted even in our canvass theatres and barns [1]). Die Einsicht also, daß Dramen, deren Erfolg fast ausschließlich von einer einwandsfreien, verständnisinnigen Darstellung der Hauptperson abhängig ist, kaum eine passende Wiedergabe finden würden, diese Einsicht veranlaßte Joanna Baillie, nebenbei noch sogenannte „Bühnenstücke“

[1]) J. B.'s Works, I 387.

zu schreiben, bei denen es ihr weniger auf die Entwicklung einer alles beherrschenden Leidenschaft als vielmehr auf eine allgemein interessierende, spannende Handlung ankam. Von solchen Dramen hat nun die Dichterin ziemlich viele geschrieben, und zwar erschienen die ersten, wie gesagt, im Jahre 1804. Es waren die Komödie „The Country Inn“ und die beiden Tragödien „Rayner“ und „Constantine Paleologus“ or „The last of the Caesars“, von denen die letzte, wie Joanna Baillie hoffte, am Drury Lane Theatre mit Kemble und Siddons aufgeführt werden sollte. Die Erwartung schlug allerdings fehl, da die beiden Schauspieler die Rollen nicht übernahmen; jedoch wurde die Tragödie als Melodrama unter dem Titel „Constantine and Valeria“ in dem Surrey Theatre und dann in den Theatern von Liverpool, Dublin und Edinburg wiederholt mit großem Erfolge gegeben. Der Aufführung in Edinburg im Jahre 1820 wohnte die Dichterin selbst zu ihrer eigenen Zufriedenheit bei.

Aus derselben Erwägung heraus ist nun weiterhin auch die „Family Legend“ entstanden, um deren Aufführung sich Walter Scott eifrigst bemühte. Joanna Baillie hatte den Stoff zu diesem Drama — es handelt sich um eine Fehde zweier Edelleute, des Lord Argyle und des Clan Maclean — dem Sagenkreise der westlichen Hochlande entnommen, sie hatte bei der Bearbeitung desselben Töne angeschlagen, die oft in den Romanen Walter Scotts wiederhallen, und dadurch bei ihrem Freunde und Berater ein reges Interesse für ihr Vorhaben wachgerufen. Scott tat alles, um den Plan der Dichterin zu fördern; er vermittelte die Annahme des Stückes an dem „New Theatre Royal“ zu Edinburg, schrieb selbst einen Prolog, überwachte die Inszenierung aufs genaueste und erteilte hier und da auch Ratschläge nach bestem Wissen und Können.

So erzielte denn das Stück bei seiner Uraufführung einen durchschlagenden Erfolg, wurde 14 Abende hintereinander gegeben und erlebte später noch mehrere Wiederholungen. 1815 wurde es auch am Drury Lane Theatre mit Mrs. Bartley in der Hauptrolle aufgeführt und hatte somit, nebenbei bemerkt, von allen Stücken Joanna Baillies die meisten Aufführungen erlebt. Geradezu rührend klingt der Bericht, den Scott über die erste Aufführung an die Dichterin sandte: „You have only to imagine, schreibt er, all that you could wish to give success to a play, and your conceptions will still fall short of the complete and decided triumph. The house was crowded to a most extraordinary degree; many people had come from your native capital of the west. Everything that pretended to distinction, whether from rank or literature, was in the boxes, and in the pit such an aggregation of humanity as I have seldom witnessed in the same space. I sat the whole time shaking for fear lest a scene shifter or a carpenter, or some of the subaltern actors, should make some blunder and interrupt the feeling of deep and general interest which soon seized on the whole audience, pit, boxes, and gallery. The scene on the rock struck the greatest possible effect on the audience. The banquet scene was equally impressive, and so was the combat. Mrs. Siddons supported her part incomparably; the scenery was very good. Siddons announced the play for the rest of the week, which was received not only with a thunder of applause, but with cheering and throwing up of hats and handkerchiefs. I am going to see the Legend again to-night.“[1])

Aus dem Gesagten darf nun aber keineswegs geschlossen werden, daß Joanna Baillie von ihrem ur-

---

[1]) C. Hamilton, a. a. O., S. 126.

sprünglichen Plane in betreff der Plays on the Passions vollständig Abstand genommen hatte. Im Gegenteil, obwohl einerseits die bereits veröffentlichten Plays on the Passions mit den über sie gefällten Kritiken manche Enttäuschung brachten, obwohl andererseits die Miscellaneous Plays verhältnismäßig mehr Anklang fanden und auch mehr Bühnenerfolge zeitigten, hielt Joanna Baillie dennoch an ihrem alten Plane fest; ihre „Bühnendramen" schrieb sie eben nur nebenher, from time to time, as inclination might lead her. Nichts, auch nicht unvorhergesehene Schicksalsfügungen konnten sie in dem einmal gefaßten Entschluß wankend machen. Als 1806 ihre vielgeliebte Mutter trotz treuer Pflege infolge Schlaganfalls entschlummerte, überließ sie sich dem Schmerze nicht, sondern raffte sich bald wieder empor. Schon im nächsten Jahre suchte sie mit ihrer Schwester die alte Heimat wieder auf, um an den trauten Plätzen der Jugendzeit neue Kraft zu schöpfen, verweilte dann längere Zeit als Gast der Familie Scott und als gefeierte Schrifstellerin in Edinburg und kehrte schließlich wieder nach Hampstead zurück, um bald mit alter Schaffensfreudigkeit von neuem ans Werk zu gehen. Als Resultat dieser literarischen Tätigkeit veröffentlichte sie 1812 einen dritten Band der Plays on the Passions, der wie der zweite Band vier Stücke enthielt: „Orra", a Tragedy on Superstitious Fear, „The Dream", a Tragedy on Fear of Death (in prose), „The Siege", a Comedy on Fear und „The Beacon", a Serious Musical Drama on Hope. Walter Scott hatte der Dichterin Arbeit mit Interesse verfolgt: You say nothing, bemerkt er in einem Briefe an Joanna Baillie vom Jahre 1810, about the drama on Fear, for which you have chosen so admirable a subject, and which, I think, will be in your own most powerful manner. I hope you will have an eye to its being

actually represented. Perhaps of all passions it is the most universally interesting. ,,Orra" und ,,The Dream" schätzte er sehr hoch ein, besonders spendete er der ersten Tragödie ein warmes Lob: ,,It is too little to say I am enchanted with the said third volume, especially with the two first plays, which in every point not only sustain, but even exalt your reputation as a dramatist. The whole character of Orra is exquisitely supported as well as imagined, and the language distinguished by a rich variety of fancy, which I know no instance of, excepting in Shakespeare." Ob dieses Lob seine Berechtigung hat, mag einstweilen dahingestellt bleiben; bemerkenswert ist jedenfalls, daß auch diese Stücke im Publikum keinen großen Anklang fanden und auf der Bühne ebenfalls nicht aufgeführt wurden. Joanna Baillie hatte wohl, als sie den 3. Band veröffentlichte, ein derartiges Schicksal vorausgeahnt, sie fühlte, durch die Erfahrungen mit ihren früheren Leidenschaftsspielen klug gemacht, daß die damaligen Theaterverhältnisse für ihre eigenartigen Stücke nicht geschaffen waren, und kam deshalb zu dem Entschluß, bei ihren Lebzeiten kein Drama mehr zu veröffentlichen, sondern den letzten Teil ihres Lebenswerkes als Manuskript zurückzubehalten. ,,I am strongly of opinion, schreibt sie, that I ought to reserve the remainder of the work in manuscript, if I would not run the risk of entirely frustrating my original design [1])." Weiter arbeiten wollte sie also auf jeden Fall; die Reihe der Leidenschaftsspiele zu Ende zu führen, blieb trotz vieler Hindernisse ihr unumstößlicher Vorsatz. Diese Absicht tritt besonders deutlich in folgenden Worten hervor: ,,It is my intention, if I live long enough, to add to this work the passions of Remorse, Jealousy and Revenge. Of

---

[1]) S. J. B.'s Works II, 231.

all our passions, Remorse and Jealousy appear to me to be the best fitted for representation. If this be the case, it is fortunate for me that I have reserved them for the end of my task[1]).“ Im stillen hoffte sie also wohl, daß sich später vielleicht die Theaterverhältnisse doch noch ändern würden und ihre Stücke nach ihrem Tode auf der einen oder anderen Bühne Londons doch aufgeführt werden könnten.

Lange Zeit hindurch hörte man nichts mehr von Joanna Baillie, die große Dichterin schien für immer verstummt. Wer sie allerdings in Hampstead aufsuchte, der konnte bald wahrnehmen, daß sie in der stillen Zurückgezogenheit, in der sie lebte, nicht untätig war. Bald widmete sie sich, dem Beispiele ihres verstorbenen Vaters folgend, in hochherziger Weise den Armen und Ärmsten, die sie ihrerseits als „Lady Bountiful“ liebten und verehrten, bald arbeitete sie auf dramatischem Gebiete weiter und suchte ihr Lebenswerk, das ihre Gedanken immer wieder beschäftigte, zu vervollkommnen und zu vollenden. Im Jahre 1820 sah sie vorübergehend noch einmal — zum letzten Male — ihre Heimat, besuchte sie noch einmal Walter Scott in Abbotsford, dann kehrte sie wieder nach Hampstead zurück, um ihrer literarischen Tätigkeit von neuem obzuliegen. Als Ergebnis dieser letzten Reise veröffentlichte sie im Jahre 1821 die „Metrical Legends“, mehrere umfangreiche Gedichte, darunter die beiden großen, an Familientraditionen anknüpfenden Balladen „William Wallace“ und „Lady Griseld Baillie“. Damals war Joanna Baillie mittlerweile 59 Jahre alt geworden, aber nichts verriet ihr vorschreitendes Alter. Vielmehr bewiesen gerade diese und die folgenden Jahre, daß die Dichterin immer

[1]) S. J. B.'s Works II, 231.

noch auf der Höhe ihrer geistigen und körperlichen Kräfte stand. Das Jahr 1823 brachte aus ihrer Feder einen Band ,,Poetic Miscellanies“ mit Beiträgen von Walter Scott, Catherine Fanshawe, Felicia Hemanns und anderen — es war dasselbe Jahr, das sie mit dem Tode ihres Bruders Matthew in tiefe Trauer versetzte; 1826 erschien, obwohl schon früher geschrieben, das Schauspiel ,,The Martyr“, ein Stück, welches das Märtyrertum eines bekehrten Offiziers der kaiserlichen Garde Neros zum Gegenstande hat. Mit diesem Schauspiel schien Joanna Baillie ihren Vorsatz, kein Drama mehr zu veröffentlichen, umzustoßen, doch sie war darüber anderer Ansicht: The subject of this piece, erklärt sie in dem betreffenden Vorwort, is too sacred and therefore unfit for the stage. Had I considered it as fit for theatrical exhibition, the reasons that withhold me from publishing my other manuscript plays, would have held good regarding this [1]). Ähnlich verhält es sich mit dem Schauspiel ,,The Bride“, das zwei Jahre später erschien. Auch dieses war nicht für die Bühne, sondern, wie die Dichterin selbst berichtet, zu einem anderen, ganz besonderen Zweck geschrieben. Das vorgenannte Drama ,,The Martyr“ sollte im Jahre 1827 in die Sprache Ceylons übersetzt werden, da die für diese Insel zuständigen Persönlichkeiten die Erfahrung gemacht hatten, daß man auf die dortige wilde Bevölkerung den erzieherisch-wirksamsten Eindruck durch theatralische Vorführungen machen konnte, und da man sich in dieser Hinsicht von jenem Drama Joanna Baillies infolge seines eigenartigen religiösen Inhaltes einen heilsamen Erfolg versprach. Daraufhin hatte nun der Präsident von Ceylon, Sir Alexander Johnston, es Joanna Baillie nahegelegt,

---

[1]) S. J. B.’s Works II, 512.

noch ein anderes Stück zu schreiben, das auf die Zustände jener Insel ganz besonders Bezug nähme und dadurch natürlich noch größere Wirkung auf die Bewohner des indischen Eilandes ausüben könnte. Joanna Baillie folgte diesem Winke und schrieb das Drama „The Bride", allerdings mehr ein Phantasiegebilde als ein auf den historischen Ereignissen Ceylons aufgebautes Theaterstück; die Dichterin hatte trotz eifrigen Suchens in der Vergangenheit Ceylons nichts für ihre Zwecke Passendes gefunden. Das Stück erlangte übrigens in England selbst so gut wie gar keine Anerkennung, es ist fast spurlos vorübergegangen, ebenso wie eine an seinen religiösen, unitarisch-sozinianischen Standpunkt anknüpfende, 1831 veröffentlichte Abhandlung, „A View of the general Tenor of the New Testament regarding the Nature and Dignity of Jesus Christ". Selbst Walter Scott war mit diesen Arbeiten seiner Freundin durchaus nicht einverstanden, er weigerte sich sogar, letztgenannte Abhandlung seiner Bibliothek einzuverleiben: What had she to do with questions of that sort? I am sorry, schreibt er am 16. Mai 1831, this gifted woman is hardly doing herself justice and doing what is not required at her hands[1]).

Nach diesen Veröffentlichungen ließ denn auch Joanna Baillie eine Zeitlang nichts wieder von sich hören; sie schwieg ein halbes Jahrzehnt hindurch, bis sie im Jahre 1836 den literarischen Kreisen Londons eine desto größere Überraschung durch die Veröffentlichung von drei Bänden „Dramas" bereitete. 10 neue Stücke waren es, die mit einem Male erschienen. Der erste Band erhielt die versprochene Fortsetzung der Plays on the Passions: „Romiero", a Tragedy on Jealousy; „The Alienated Manor", a Comedy on the

---

[1]) S. Journal of Sir Walter Scott II, 407.

same passion, und ,,Henriquez", a Tragedy on Remorse, dazu das bereits erwähnte Drama ,,The Martyr"; der zweite Band umfaßte ,,The Separation", a Tragedy, ,,The Stripling" a Tragedy in Prose, ,,The Phantom" a Musical Drama, und ,,Enthusiasm" a Comedy. Diese vier Stücke gehören zu den Miscellaneous Plays, ebenso wie die in dem dritten Bande enthaltenen: ,,Witchcraft", a Tragedy in Prose, ,,The Homicide", a Tragedy in Prose with occasional Passages in Verse, ,,The Bride", a Drama, und ,,The Match", a Comedy. Damit war also der Vorsatz, bei Lebzeiten kein Drama mehr zu veröffentlichen, doch umgestoßen worden; aber die Dichterin glaubte ihre Gründe dafür zu haben. Zwanzig Jahre hindurch hatte sie gehofft, daß sich die Theaterverhältnisse für die Aufführung ihrer Stücke günstiger gestalten würden; aber ihre Hoffnung erhielt in dieser Zeit, wie sie allmählich einsehen lernte, keine Aussicht auf Verwirklichung. ,,It was my intention not to have them published in my lifetime, schreibt sie in dem Vorwort zu Romiero, but that, after my death, they should have been offered to some of the smaller theatres of our metropolis, and thereby have a chance, at least, of being produced to the public with the advantages of action and scenic decorations which naturally belong to dramatic compositions. But the present circumstances connected with our English Theatres are not encouraging for such an attempt; any promise of their soon becoming so is very doubtful; and I am induced to relinquish what was at one time my earnest wish. This being the case, to keep them longer unpublished would serve no good purpose, and might afterwards give trouble to friends whom I would willingly spare. They are, therefore, now offered to the Public with a diffident hope that they may be found deserving of some portion of its favour and indulgence. — In

thus relinquishing my original intention, there is one thing particularly soothing to my feelings, — that those friendly readers who encouraged my early dramatic writings (alas, how reduced in numbers!) will see the completion of the whole. This will, at least, gratify their curiosity; and it would be ungrateful in me not to believe that they will, also, take some interest in the latter part of a work, the beginning of which their partial favour so kindly fostered [1]).“ Diese schüchterne Erwartung Joanna Baillies ging teilweise auch in Erfüllung. Die Stücke erweckten tatsächlich Neugierde und Interesse, und wenn sie auch nicht alle einer eingehenden Kritik widerstehen konnten, so fanden doch zwei von ihnen, Romiero und Henriquez, ein fast uneingeschränktes Lob. Selbst die Edinburgh Review, die vorher Joanna Baillies Werke stets scharf kritisiert hatte, schrieb damals mit Rücksicht auf die letzten Spiele: The great work is completed — and in a manner worthy of its commencement, a noble monument of the powerful mind and the pure and elevated imagination of its author. Looking on it, as a finished whole, we owe it to Miss Baillie and to ourselves to say, that we regard it with pride and admiration [2]). Die Tragödien „Henriquez“ und „The Separation“ wurden damals sogar auch zur Aufführung gebracht, und zwar die erste mit Mr. Vandenhoff in der Hauptrolle am Drury Lane Theatre und die letztgenannte mit dem jüngeren Kemble am Covent Garden; aber auch sie mußten das gleiche Schicksal wie die früheren Tragödien erleben: sie fanden nur geteilten Beifall und verschwanden bald wieder von den Brettern; auch sie waren eben ihrem ganzen Aufbau nach trotz

---

[1]) S. J. B.'s Works I, 312.

[2]) Edinb. Rev. 63, 73 ff.

mancher unleugbar schönen Stellen keine rechten Bühnenstücke.

Mit dem Jahre 1836 schließt die dramatische Tätigkeit Joanna Baillies ab; doch hat sie späterhin, je nach ihrer Stimmung, noch manches schöne Gedicht, manche erhebende geistliche Hymne verfaßt und in einer neuen Sammlung „Fugitive Verses" veröffentlicht. Ihr vorgeschrittenes Greisenalter — sie zählte 1836 bereits 74 Jahre, — hinderte sie nicht im geringsten daran, der Dichtkunst noch weiterhin, wenn auch in bescheidenerem Maße, zu huldigen. Alle ihre damaligen Besucher stimmten gleich wie diejenigen der früheren Zeiten darin überein, daß sie an geistiger Frische wie an körperlicher Rüstigkeit noch nichts eingebüßt hatte. „A sweeter picture of old age was never seen," sagt Harriet Martineau, her countenance in its expression of serenity harmonised wonderfully with her gay conversation and her cheerful voice. Her eyes were beautiful, dark, bright, and penetrating, with the full innocent gaze of childhood. Her face was altogether comely, and her dress did justice to it. She wore her own silvery hair and a mobcap, with its delicate lace border fitting close round her face. In her whole appearance was something for even the passing stranger to admire, and never anything for the most familiar friend to wish otherwise [1])." Lady Chatterton hebt besonders Joanna Baillies Einfachheit und Bescheidenheit hervor: Her new old-fashioned dress, too, which could not have been worn more than once or twice, yet made according to the fashion of ten or twelve years ago, and smelling sweet of the rose leaves and lavender, with which it had probably been shut up for years, delighted me, and so did the little old lace

[1]) S. Hamilton, a. a. O., S. 129—130.

cap that encircled her peaceful face. The calm repose of her manner, the cheery and hopeful countenance, seems to do me good [1]). Auch Lord Jeffrey gedenkt schließlich ihrer voll Ehrfurcht und Bewunderung: „I forgot to tell you, schreibt er unter dem 28. April 1840, that we have been twice out to Hampstead to hunt out Joanna Báillie and found her the other day as fresh, natural and amiable as ever, and as little like a Tragic Muse. Since old Mrs. Brougham's death I do not know so nice an old woman.“ Zwei Jahre später, am 7. Januar 1842, schreibt er abermals: „We went to Hampstead and paid a very pleasant visit to Joanna Baillie, who is marvellous in health and spirits and youthful freshness and simplicity of feeling, and not a bit deaf, blind or torpid.“ Es war Joanna Baillie vergönnt, in solch einer verhältnismäßig seltenen Frische noch bis zum Jahre 1851 zu leben. Aber nachdem sie in diesem Jahre zu ihrer großen Genugtuung noch ihre gesammelten Werke „The Dramatic and Poetical Works“ hatte erscheinen sehen dürfen, sehnte sie sich selbst nach der ewigen Ruhe. „On Saturday, the day preceding that of her death, which occurred 23. Febr. 1851 [2]), Joanna Baillie expressed a strong desire to be released from life. She retired to bed as usual, complained of some uneasiness, and sank still the following afternoon, when, without suffering, in the full possession of her faculties, with sorrowing relations around her, in the act of devotion, she expired.“ So friedlich wie die große Dichterin 89 Jahre hindurch gelebt hatte, so friedlich und sanft war sie auch hinübergeschlummert, umgeben noch im letzten Augenblick von ihrer treuen Schwester Agnes, die ihr erst

---

[1]) S. Hamilton, a. a. O., S. 130—131.

[2]) C. Hamilton nennt fälschlicherweise den 4. Februar.

ein volles Jahrzehnt später im Alter von 100 Jahren in die Ewigkeit nachgefolgt ist, beweint und betrauert von ihren Verwandten und zahlreichen Freunden, die sie alle wegen ihres edlen Charakters und ihres starken Geistes in gleicher Weise schätzten und liebten.

Joanna Baillies dramatische Theorien und Leidenschaftsspiele.

Was Joanna Baillie für den Kenner der neueren Literatur Englands beachtenswert und interessant gemacht hat und machen kann, das ist in erster Reihe nicht die Vielseitigkeit ihres Könnens und Schaffens, auch nicht ihre an und für sich nicht ganz unwesentliche Stellung unter den englischen Lyrikern der damaligen Zeit, sondern vielmehr ihre Bedeutung als dramatische Dichterin und vor allem als Verfasserin von Leidenschaftsdramen und Charaktertragödien. Als lyrische Dichterin gehört Joanna Baillie teilweise zu jener Gruppe englischer Dichter, die die Natur mit hingebender Innigkeit beobachteten, sie voller Liebe zum Gegenstande ihrer Poesie machten und ihre Schönheiten in einfachen, gemütvollen Bildern sich wiederspiegeln ließen. Was vor ihr Gray und Cowper in ihren lyrischen Schöpfungen begonnen hatten, was Burns mit seinen Dichtungen voll natürlichen Empfindens meist unbewußt weiter gesponnen und vervollkommnet hatte, das hat teilweise auch Joanna Baillie mit ihren ungekünstelten Naturschilderungen, wie sich solche in „A Winter's Day", „A Summer's Day", „Thunder" und anderen Gedichten vorfinden, geleistet. Sie zeigt, um kurz mit Druskowitz zu sprechen, in ihren lyrischen Gedichten Unmittelbarkeit der Empfindung sowie ein feines Gefühl für Rhythmus und in ihren lyrisch betrachtenden Gedichten eine äußerst

poetische Auffassung der Dinge und eine erstaunliche Fähigkeit, das Gewöhnliche zu idealisieren. Die Natur hatte sie ja allerdings auch in mütterlicher Weise mit allen erforderlichen Gaben ausgestattet, ihr besonders das mitgegeben, was nach Wordsworths Anschauungen ein Dichter braucht, um die Natur zu verstehen: das stille, innere Auge, die forschende Gedankenarbeit und vor allem die weise Empfänglichkeit. So konnte es Joanna Baillie auch nicht schwer werden, sich schließlich auf lyrischem Gebiete einige Anerkennung zu verschaffen; manche von ihren Gedichten, auch solche, die nicht unmittelbar in das Gebiet der Naturschilderungen fallen, leben noch heute im Munde des englischen Volkes weiter fort und erfreuen manch fühlendes Herz.

Größere Bedeutung als die lyrische Dichterin hat nun aber unstreitig die dramatische Dichterin Joanna Baillie. Lyrische Dichterin ist sie, wie wir schon hervorgehoben, nur vorübergehend, gewissermaßen nur zum Zeitvertreib, gewesen; dagegen war das Gebiet des Dramas dasjenige Gebiet, auf das ihr Denken und Wollen fortwährend gerichtet war, auf dem sie stets mit ernstem Eifer und auch nicht ganz ohne Erfolg tätig gewesen ist. Man kann, wenn auch nur mit gewisser Einschränkung, behaupten, was Burns in bezug auf das Lied, was Scott in betreff der Erzählung gewesen ist, das ist Joanna Baillie ungefähr für das Drama gewesen. Freilich war damals die Zeit für sie gerade sehr günstig; denn als sie auftrat, lag die dramatische Dichtung in England sehr danieder. Der Pseudoklassizismus mit seinen nüchternen und engherzigen Geschmacksregeln war größtenteils glücklich überwunden; aber noch nicht ganz überwunden war jenes sonderbare Gemisch von Pseudoklassizismus und Romantizismus, das sich in heroischen Spektakel-

stücken und Schauertragödien geltend machte. Wie sich in den Sensationsromanen einer Radcliffe oder eines Lewis und Godwin die Nachtseiten des Menschenlebens, das Verbrechen, der Wahnsinn, der Glaube an Gespenster häuften, so kehrten damals auch in dem Drama noch immer Galgen, Scheiterhaufen und dergleichen mehr wieder, um auf die gruselsüchtige Menge einzuwirken. Allerdings schien sich damals, und das ist für unsere Untersuchung beachtenswert, schon eine Änderung zum Besseren allmählich vorbereiten zu wollen; man wurde der einfachen, rohen Anhäufung von Tatsachen müde, suchte von psychologischen Problemen auszugehn und auf diese erst eine Handlung zu begründen. Den ersten Schritt in dieser Hinsicht tat Wordsworth: nach seinem eigenen Berichte verfaßte er um die Mitte der neunziger Jahre des 18. Jahrhunderts einen Essai, der seine in den Jahren 1791 und 1792 in Frankreich gesammelten Erfahrungen wiedergeben und „dem aufmerksamen Beobachter die scheinbar unbegründeten Handlungen schlechter Menschen illustrieren und den verborgenen Beweggrund klarlegen" sollte [1]). Dieser Essai ist leider verloren gegangen, aber zu derselben Zeit schrieb Wordsworth eine psychologische Tragödie „The Borderers", in der er fast dasselbe Ziel verfolgte, nämlich zu zeigen versuchte, inwiefern eine Leidenschaft, wie Neid und Eifersucht die Handlungen eines Menschen beeinflussen und diesen zum Bösewicht macht. Als Drama ist dieses Stück heute wertlos, da es den einfachsten Anforderungen, die wir an den Aufbau der Handlung wie auch an die Zeichnung der Charaktere stellen müssen, nicht entspricht; aber vom literarhistorischen Standpunkt aus betrachtet, ist es nicht

---

[1]) M. Gothein, a. a. O., S. 49.

ohne Bedeutung, es leitet mit die Bewegung ein, als deren erster Vertreter in damaliger Zeit Joanna Baillie zweifellos angesehen werden muß.

Was nämlich Wordsworth mit der einen Tragödie „The Borderers“ und fast zu derselben Zeit Coleridge mit seinem Drama „The Remorse“ neu zu schaffen beabsichtigten, das wollte Joanna Baillie gleich in erweiterter, vollkommenerer Form, in einer ganzen Reihe von Dramen erstehen lassen. Ohne von dem Vorhaben der beiden genannten Dichter nähere Kenntnis zu haben — Wordsworth veröffentlichte die Borderers erst 1845 —, suchte auch sie, wie wir oben bereits andeuteten, in ihren Leidenschaftsspielen von einem psychologischen Problem auszugehn und auf diesem dann ein Drama aufzubauen. In dem Vorworte zu dem ersten Bande der Plays on the Passions geht sie des näheren auf ihre Absichten ein und setzt bei dieser Gelegenheit auch ihre Theorien über das Wesen des Dramas eingehend auseinander.

Nachdem sie in ausführlicher Weise zunächst festgestellt hat, daß in jedem einzelnen Menschen die unwiderstehliche Neigung wohnt, die Natur der Mitmenschen und besonders die Leidenschaften als deren wesentlichste Charakterzüge zu studieren, und daß diese Neigung auch weiterhin zu allen Zeiten in den Menschen wohnen wird; nachdem sie ferner gefunden hat, daß dieses uns allen angeborene Interesse und Mitgefühl, this sympathetic curiosity towards others of our kind, unser bester und gewaltigster Lehrmeister ist, daß es uns vor allem lehrt, auf uns und unseresgleichen zu achten und dabei mehr bei der erhabenen als bei der niederen Seite der menschlichen Natur zu verweilen — prüft sie im einzelnen die Mittel und Wege, die es dem Menschen ermöglichen könnten, jenem Trieb, jener Neigung in möglichst vollkommener

Weise gerecht zu werden. Das den Menschen umgebende, schnell vorüberfließende alltägliche Leben als solches kann dabei ihrer Meinung nach wenig in Betracht kommen; zwar vermag der Mensch hier manchen Charakterzug, manchen Leidenschaftsausbruch zu beobachten; aber er schaut doch gewöhnlich dieses alles nur als etwas Vereinzeltes, Unzusammenhängendes, da ihm die betreffenden Mitmenschen vorher kaum näher getreten sind und auch jeden Augenblick wieder aus dem Beobachtungskreise entschwinden können. Etwas anderes ist es, wenn man einen Menschen längere Zeit beobachten und studieren kann, so wie er uns z. B. öfters in den Werken des Geschichtsschreibers, des Philosophen, des Novellisten und vor allem des Dramatikers begegnet. Hierbei können die ,,sympathetic propensities in regard to our own species" am meisten Befriedigung finden. Deshalb ist es für Joanna Baillie auch weiterhin durchaus nicht wunderbar, daß besonders theatralische Vorführungen in fast allen Nationen große Gunst erlangt haben und oft beispielsweise auch einer Beschäftigung mit bedeutenden Männern der Geschichte vorgezogen werden. In der Geschichtsschreibung würden nämlich Helden und hervorragende Männer oft nur gelegentlich großer Ereignisse, mit denen sie verknüpft sind, vorgeführt und auch nur so weit, wie sie an den außerordentlichen, wichtigen Handlungen teilgenommen haben; auch in der Erzählung und in der Poesie würden sie uns selten nahe und eingehend genug geschildert. Anders ist es dagegen in dem Drama und besonders in der Tragödie: To tragedy it belongs, meint Joanna Baillie, to lead heroes and great men forward to our nearer regard, in all the distinguishing varieties which nearer inspection discovers; with the passions, the humours, the weaknesses, the prejudices of men. It is for her

to present to us the great and striking characters that are to be found amongst men, in a way which the poet, the novelist, and the historian can but imperfectly attempt. But above all, to her, and to her only it belongs, to unveil to us the human mind under the dominion of those strong and fixed passions, which, seemingly unprovoked by outward circumstances, will, from small beginnings, brood within the breast, till all the better dispositions, all the fair gifts of nature, are borne down before them; those passions which conceal themselves from the observation of men; which cannot unbosom themselves even to the dearest friend[1]).

Joanna Baillie kommt also, um es kurz zusammenzufassen, zu dem Schluß, daß das geeignetste Mittel, das allgemeine Interesse des Menschen an der Natur des Mitmenschen zu befriedigen, die Tragödie ist. Mit diesem Ergebnis erhob sich nun aber für Joanna Baillie sogleich die große Frage, ob denn die vorhandenen englischen Tragödien, besonders die der voraufgegangenen Jahrzehnte, der zugedachten Aufgabe gerecht würden, und diese Frage konnte mit gewisser Berechtigung von Joanna Baillie nur verneint werden. ,,Der größere Teil der nachelisabethanischen Dramendichter, erklärt sie, ist mehr damit beschäftigt gewesen, die Werke der großen Dramatiker, die ihnen vorausgegangen waren, und die Wirkungen, die ihre Schriften hervorgebracht hatten, zu studieren als die Verschiedenheiten des menschlichen Charakters, die zuerst den Stoff für jene Werke geliefert haben, oder die Verschiedenheiten jener seelischen Beweggründe, mittels welcher solche Wirkungen erzielt wurden. Indem sie die schrankenlose Mannigfaltigkeit der Natur vernachlässigten, wurden gewisse starke Außenlinien des

[1]) S. J. B.'s Works I, S. 8.

Charakters, gewisse offen daliegende Züge der Leidenschaft, gewisse große Wendungen und dramatische Situationen von einem Geschlechte zum anderen wiederholt, während ein gewisser hochtrabender und feierlicher Ernst, den sie für die Würde eines Trauerspiels angemessen halten, aus ihren Werken fast ganz jene kleineren Züge der Natur verdrängt hat, die das Gemüt so gut veranschaulichen; und indem sie die Menschen nur in den Augenblicken der Größe und Kraftanstrengung zeigen, zeigen sie dieselben natürlich unvollkommen[1]).“ Mit Nachdruck hebt Joanna Baillie dieser Methode gegenüber zunächst hervor, daß ein eingehendes Studium und eine genaue Kenntnis der menschlichen Natur für den Dramatiker von unschätzbarem Werte ist, daß für ihn eine solche Kenntnis nicht bloß a powerful auxiliary, sondern the centre and strenght of the battle ist, ja daß schließlich in seinen Werken kein Reichtum der Erfindung, keine Harmonie der Sprache, keine Größe des Gefühls den Platz der getreuen Charakterzeichnung auszufüllen vermag. Wir müssen zugeben, daß Joanna Baillie mit dieser Auffassung nicht Unrecht hat, daß sie so weit nur etwas durchaus Notwendiges verlangt: eine gute Charakteristik ist und bleibt für ein wirkliches Drama erforderlich; zu weit aber geht sie sicherlich, wenn sie andrerseits in einer guten Charakteristik die erste und letzte Forderung für ein gutes Drama sieht, wenn sie behauptet, daß eine solche Charakteristik jeden anderen Mangel ersetzt (in the drama characteristic truth will compensate every other defect). Unseres Erachtens gehört doch zu einem Drama in vollem Sinne des Wortes neben einer feinen, wahrheitsgetreuen Charakterzeichnung auch stets eine lebhaft bewegte, wohlbe-

---

[1]) J. B.'s Works I, S. 8, u. Druskowitz, a. a. O., S. 12.

gründete und festgefügte äußere Handlung; jene kann diese ebensowenig wie diese jene ersetzen, beide müssen in gleicher Weise berücksichtigt werden. Joanna Baillie ist in dieser Hinsicht anderer Meinung, indem sie die äußere Handlung als Nebensache ansieht; doch dieser Irrtum ist mit aus den Grundtheorien entsprungen, die sie ihrerseits für das Drama aufgestellt hat. Sie hat sich nämlich nicht damit begnügt, eine gute Charakteristik im allgemeinen zu fordern, sondern hat vielmehr auch ausführlich klargelegt, was sie darunter hauptsächlich verstanden wissen will; eine klare, vollständige Darstellung der menschlichen Leidenschaften. Die Dramatiker vor ihr, behauptet sie, hätten von den Leidenschaften nur dann Gebrauch gemacht, wenn sie die verschiedenen Charaktere besonders kennzeichnen und ihre Szenen beleben wollten: We commonly find the characters of a tragedy affected by the passions in a transient loose, unconnected manner; or if they are represented as under the permanent influence of the more powerful ones, they are generally introduced to our notice in the very height of their fury, when all that timidity, irresolution, distrust and a thousand delicate traits, which make the infancy of every great passion more interesting, perhaps, than its full-blown strength, are fled. The impassioned character is generally brought into view under those irresistible attacks of their power, which it is impossible to repel; whilst those gradual steps that lead him into this state, in some of which a stand might have been made against the foe, are left entirely in the shade [1]). Jene Leidenschaften, meint Joanna Baillie, die plötzlich erregt werden und von kurzer Dauer sind wie Zorn, Furcht und bisweilen auch Eifersucht könnten ja hinreichend

---

[1]) J. B.'s Works I, S. 10.

so dargestellt werden, wie die Dramatiker früherer Zeiten es getan haben; aber die großen „Masters of the soul“ wie Ehrgeiz, Haß und Liebe, Leidenschaften, die ihrer Natur nach andauernder und im Fortschreiten und Wachsen mannigfaltiger sind, würden unvollkommen dargestellt, wenn sie uns nur in einem einzigen Stadium ihrer Entwicklung vorgeführt würden. Das letztere hätten aber ihre Vorgänger getan, deren Streben fast ausschließlich darauf gerichtet gewesen wäre, auf Kosten einer wahrheitsgetreuen Charakteristik möglichst viel Handlung in ihre Dramen zu bringen. Ihnen gegenüber betont Joanna Baillie des öfteren nachdrücklich, daß es bei dem Drama und besonders bei der Tragödie hauptsächlich darauf ankomme, den menschlichen Geist unter der Herrschaft jener starken und zähen Leidenschaften zu zeigen, die scheinbar ohne eine äußere Veranlassung, von geringen Anfängen, in der Brust ausgebildet werden, bis alle besseren Anlagen, alle schönen Gaben der Natur von ihnen vernichtet sind, und aus dieser Erkenntnis heraus will sie es versuchen, „to write a series of tragedies, of simpler construction, less embellished with poetical decorations, less constrained by that lofty seriousness which has so generally been considered as necessary for the support of tragic dignity, and in which the chief object should be to delineate the progress of the higher passions in the human breast, each play exhibiting a particular passion.“ Joanna Baillie ist fest davon überzeugt, daß eine Tragödie, nach diesem Plan geschrieben, eine stärkere moralische Wirkung auszuüben vermag als irgendeine andere Tragödie, selbst als diejenigen, die während ihrer Zeit eigens zu dem Zwecke der moralischen Besserung verfaßt wurden.

Was nun den inneren Bau solcher Leidenschaftstragödien im einzelnen angeht, so soll er, wie Drusko-

witz richtig herausgefunden hat, vier Grundbedingungen erfüllen:

1. Es soll ein völliges Wachstum, eine vollkommene Entwicklung einer leitenden Leidenschaft gegeben werden, und zwar von den ersten Anfängen an bis zur vollständigen Korruption, bis zur endgültigen Vernichtung der betroffenen Persönlichkeit (the passions must be depicted not only with their bold and prominent features, but also with those minute and delicate traits which distinguish them in an infant, growing state).

2. Das Interesse muß auf jeden Fall auf diese stufenweise Entwicklung der leitenden Leidenschaft, mithin auf die Hauptperson allein gelenkt oder, besser gesagt, konzentriert werden.

3. Die anderen Personen müssen infolgedessen stark zurücktreten, sie dürfen nur in einem ,,ruhig-unbewegten" Zustande dargestellt werden (the second and even the inferior persons of each play, as they must be kept perfectly distinct from the great impassioned one, should generally be represented in a calm unagitated state).

4. Die Handlung des Stückes muß sehr einfach sein, oder, wie die Dichterin an anderer Stelle fordert, das Stück darf überhaupt nur wenig Handlung aufweisen (as the great object here is to trace passion through all its varieties and in every stage, many of which are marked by shades so delicate, that in much bustle of events they would be little attended to or entirely overlooked, simplicity of plot is more necessary than in those plays where only occasional bursts of passion are introduced, to distinguish a character or animate a scene).

Es war etwas für die damalige Zeit Neues und Überraschendes, was Joanna Baillie in diesen Theorien

verlangte, aber es war, wie sich bald herausstellte, keineswegs etwas Vollberechtigtes. Je mehr man sich nämlich nach der Veröffentlichung im Jahre 1798 mit jenen Theorien beschäftigte und sich in sie vertiefte, desto mehr und mehr begann man ihrer Richtigkeit gegenüber Zweifel zu hegen und auch laut Widerspruch zu erheben, und bald lieferten die betreffenden Leidenschaftsspiele selbst bei ihren wenigen Aufführungen den deutlichsten Beweis für die Undurchführbarkeit der neuen Forderungen. Manche tadelnden Vorwürfe, wie z. B. einige von seiten der Edinburgh Review, mögen wohl etwas zu herbe gewesen sein, aber im Grunde haben diese Kritiken doch Recht behalten; es lassen sich gegen alle vier Forderungen der Dichterin (mehr oder weniger) Einsprüche erheben.

Was allerdings zunächst die zuerst erwähnte anlangt, so kann man sie als Ganzes nicht ohne weiteres von der Hand weisen; denn das Verlangen nach einer tiefen, gründlichen Behandlung der Leidenschaften, nach einer eingehenden Schilderung ihres Anschwellens bis zur schrankenlosen Herrschaft über die betroffene Persönlichkeit ist an und für sich berechtigt und müßte von jedem, der sich mit der Abfassung von Dramen beschäftigt, zwecks Erzielung einer guten Charakteristik genau berücksichtigt werden. Bedenklich wird diese Forderung erst in ihrer erweiterten Form, daß nämlich eine jede Leidenschaft von den allerersten Anfängen an vorgeführt werden soll. Joanna Baillie fühlt sich zu einem derartigen Verlangen aus sittlichen Gründen veranlaßt, sie will uns dadurch, daß sie uns die frühesten Anzeichen der keimenden Leidenschaft erkennen läßt, schon beizeiten zu einer richtigen und sicheren Abwehr des drohenden Feindes befähigen. Dabei hat sie aber einige Tatsachen unberücksichtigt gelassen, die sich ihrem Vorhaben schwer anpassen:

Zunächst sind doch manche Leidenschaften wie Ehrgeiz und Liebe von vornherein gar nicht verwerflich, sondern viel eher bisweilen anerkennenswert; unsittlich werden sie erst, wenn sie ein gewisses Übermaß erreichen; nur vor diesem brauchte uns also der Dramatiker zu warnen, wenn er überhaupt den Zweck des Dramas in der Warnung vor den Leidenschaften erblickt. Wiederum aber zu bestimmen, wann jenes Übermaß eintritt, ist insofern äußerst schwierig, weil die einzelnen Grade der wachsenden Leidenschaft stets ineinander übergreifen und deshalb kaum voneinander zu trennen sind. Außerdem bleibt noch zu bedenken, daß die Leidenschaften oft, bevor sie irgendeine Neigung zum Bösen offenbaren, schon so festen Fuß gefaßt haben, daß sie kaum noch mit Erfolg bekämpft werden können. Eine Warnung würde also in diesem Falle zu spät sein. Das zweite größere Bedenken gegen Joanna Baillies erste Forderung besteht darin, daß von denjenigen Leidenschaften, die tatsächlich von Grund aus verwerflich sind, wie z. B. Neid und Eifersucht, gerade die gefährlichste und verderblichste, gegen die eine Warnung besonders angebracht wäre, nämlich der Haß, auf der Bühne oft gar nicht von den allerersten Anfängen an dargestellt werden kann, wenn er sich nämlich eines Menschen schon in dessen jungen Jahren bemächtigt. Es geht nicht an, den Helden eines Dramas hintereinander zuerst als Kind, dann als Jüngling und schließlich als gereiften Mann auftreten zu lassen. Das hat auch die Dichterin selbst erkennen müssen (s. Introductory Discourse S. 16). Wir kommen somit zu dem Schluß, daß die erste Forderung in ihrem vollen Umfange nicht aufrecht erhalten werden kann, vor allem schon deshalb nicht, weil die Dichterin eine jede Leidenschaft in ganz derselben Art dargestellt wissen will.

Ebenso oder doch ähnlich verhält es sich mit den drei übrigen Forderungen, denn auch gegen diese läßt sich manche Einwendung machen. Nicht möglich ist es zunächst, wie die Edinburgh Review Bd. 2, S. 270 ff. überzeugend nachweist, ein Drama ganz und gar auf einer einzigen Leidenschaft aufzubauen und weiterhin die ganze Aufmerksamkeit und das gesamte Interesse auf die Beobachtung dieser einen Hauptleidenschaft zu beschränken. Soll diese ihre ganze Stärke beweisen, dann braucht sie immer in der Brust des Menschen, eben dort, wo sie nachher in ihrer ganzen Größe herrschen soll, irgendeine andere Leidenschaft, die sie bekämpfen und überwinden kann. Wie könnte uns sonst wohl die Macht einer Leidenschaft klarer vor Augen treten, wenn wir nicht diese aus dem Streite mit einer anderen siegreich würden hervorgehen sehn. Das beste Beispiel für die Wahrheit dieser Tatsache bietet uns die Dichterin selbst: sie selbst hat oft ihre Theorie in der Praxis gar nicht befolgen können, sondern hat sich dazu verstehen müssen, gleich anderen Dramatikern zwei oder auch mehrere Leidenschaften im Streite miteinander darzustellen, um die Stärke der einen hervorheben zu können. Werden nun aber statt einer Leidenschaft mindestens deren zwei nebeneinander als notwendig erachtet, dann wird sich natürlich auch das Interesse teilen müssen, und damit würde bereits Joanna Baillies weitere Forderung betreffs der Konzentrierung des Interesses auf die Hauptleidenschaft fallen. Aber diese erweist sich ohnehin schon aus anderen Gründen als hinfällig. Wenn wir uns nämlich bemühen, die betreffende Leidenschaft in ihrem Wesen und in ihrer Wirkung genau kennen zu lernen, dann wird sich unserer Interesse nicht nur der eventuellen zweiten Leidenschaft, sondern weiterhin unwillkürlich auch denjenigen Personen zuwenden,

denen die Leidenschaft der Hauptperson Leiden schafft, den Opfern der Leidenschaft. Diese ganz unberücksichtigt zu lassen, geht nicht an, wir können z. B. mit einem Liebenden gar nicht recht mitfühlen, ohne an dem Gegenstande seiner Liebe irgendwie Anteil zu nehmen, wir können ebenso wenig vor der Tyrannei eines Tyrannen erschauern, ohne uns näher um die Gefühle derjenigen zu kümmern, die tyrannisiert werden. Können wir überhaupt, das ist schließlich die Frage, eine Leidenschaft in ihrem ganzen Umfange kennen, begreifen, und gegebenermaßen auch fürchten lernen, können wir, wie Joanna Baillie doch beabsichtigte, moralisch gebessert werden, wenn wir nicht die gefahrbringenden Wirkungen einer gesteigerten Leidenschaft berücksichtigen, mögen sich diese nun an einer anderen überwundenen Leidenschaft oder an zweiten und dritten Personen des Dramas äußern? Unserer Ansicht nach nicht; wir müssen und werden schließlich auch den anderen Personen, nicht der Hauptperson allein, das nötige Interesse entgegenbringen.

Nun hat freilich Joanna Baillie von ihrem Standpunkte aus d. h. auf Grund der keineswegs einwandsfreien ersten beiden Theorien weiterhin gefordert, daß die zweiten und dritten Personen des Dramas in einem ruhig-unbewegten Zustande dargestellt werden sollen; wir müssen aber dieses Verlangen ebenso zurückweisen wie die damit eng zusammenhängende vierte Forderung, daß das Leidenschaftsdrama überhaupt nur wenig oder fast gar keine äußere Handlung aufweisen soll. Hier liegt nämlich der schon vorübergehend berührte Irrtum unserer Dichterin vor, daß sich eine scharfe, jede Einzelheit berücksichtigende Charakterisierung einer Leidenschaft und eine bewegte äußere Handlung gegenseitig ausschließen und daß daher diese

zugunsten jener als des wesentlicheren Bestandteiles des Dramas möglichst zurücktreten muß. Wenn Joanna Baillie im Verlauf ihrer Ausführungen der nicht unbegründeten Befürchtung, daß man bei einer starken Bevorzugung der Charakterisierung das Stück äußerlich dürftig und einförmig (bare and unvaried) erscheinen lassen könnte, entgegenhält, daß nothing but great force and truth in the delineations of nature will prevent the piece from being tiresome — so möchten wir von unserem Standpunkte aus demgegenüber nochmals betonen, daß eine wahrheitsgetreue Charakteristik doch nicht ganz jeden anderen Mangel des Dramas aufwiegen kann: ein wirkliches Drama muß immerhin auch eine lebhaft bewegte äußere Handlung aufweisen. Wohl ist es, wie Bielschowsky gelegentlich Goethes „Iphigenie" (Bielschowsky, Goethe, I, 421 f.) hervorhebt, mit das Wesentlichste, daß Seele auf Seele wirkt und sich aus diesen Wirkungen und Gegenwirkungen eine Kette von wechselnden Zuständen und Spannungen erzeugt; aber es ist für die Dichtung doch nicht „nahezu" gleichgültig, ob das, was aus der Seele der Charaktere hervorgeht, sich in die Tat umsetzt. Gerade eine solche sichtbare Tat, zu der eine Leidenschaft den Menschen hinreißen kann, vermag diese oft in wirkungsvollerer Weise darzustellen, ihr Wachstum und ihre Stärke treffender wiederzuspiegeln, als dieses oft Regungen der Seele und Ausbrüche des Gefühls allein tun können. Diese Tatsache hat die befähigte Dichterin merkwürdigerweise nicht erkannt; sie, die in Rücksicht auf das allgemeine Interesse des Menschen am Mitmenschen wirkliche Menschen auf die Bühne bringen wollte, hat es scheinbar ganz vergessen, daß solche Menschen sich im Leben nicht immer nur ihren Gefühlen allein hingeben und infolgedessen in Untätigkeit

verharren, sondern handeln, ja handeln müssen und wollen.

Eine zu hohe Wertschätzung der ausführlichen Leidenschaftsdarstellung und eine dementsprechende Geringschätzung der äußeren Handlung im Drama, das ist also der Hauptfehler in Joanna Baillies dramatischen Theorien. Blind in ihrem Verlangen, eine jede Leidenschaft in einem besonderen Stücke bis aufs kleinste darzustellen, und zwar vom allerersten Anfange an bis zum letzten Ende hin, legte sich die Dichterin durch Hintansetzung der Handlung eine Beschränkung auf, die nicht nur nicht nötig, sondern vielmehr unangebracht war und nachteilig wirken mußte.

Den besten Beweis bilden dafür die Dramen, die Joanna Baillie auf Grund ihrer Theorien verfaßt hat, d. h. streng genommen nur die acht Leidenschaftstragödien; denn die vorhandenen Leidenschaftskomödien sind als solche von sehr geringem Werte und können bei einer scharfen Kritik kaum darauf Anspruch machen, als wirkliche Komödien betrachtet zu werden. War doch Joanna Baillie auch gar nicht dazu geeignet, wirkliche Komödien zu schaffen; sie konnte wohl die Sitten und Manieren der Menschen mit großem Scharfsinne beobachten. aber sie verstand es nicht, den Charakteren ihrer Komödien genügend Leben und Lebhaftigkeit einzuhauchen, da sie bei ihrer ernsten Veranlagung nicht genug Witz und Humor dazu besaß. Es zieht zwar überall durch ihre Komödien ein froher, gesunder Menschenverstand und eine gewisse sanfte Heiterkeit hindurch, aber die echt komische Wirkung bleibt in ihnen aus, und zwar umsomehr, je weniger Handlung das betreffende Stück aufzuweisen hat. Dazu kommt noch, daß sich in den Komödien eine große Schwäche in der Darstellung der Charaktere zeigt, daß diese sich sehr langsam entwickeln und

gerade in dem Augenblicke, wo die Darstellung vollendet ist, einen äußerst schwachen und unklaren Eindruck hinterlassen; auch kann man sich schließlich dem Bedenken nicht entziehen, daß durchaus nicht alle Leidenschaften für die Darstellung in der Komödie passen. Mag dieses bei der Liebe, der Furcht, dem Zorn und anderen der Fall sein, bei dem Haß z. B. trifft es unseres Erachtens sicherlich nicht zu. Mit Recht urteilt die Quarterly Review (Bd. 67, S. 437 f.): Hatred, the settled frame of the mind properly so called, is, if dramatic at all, taken singly by itself, endurable only on the dark background of the tragic scene.

Auf einer höheren Stufe als die Komödien stehen zweifellos die Tragödien, aber auch sie lassen die Schwächen der dramatischen Theorien deutlich erkennen; besonders gilt dieses von den beiden ersten Tragödien „Basil“ und „De Montfort“. Ausführlich auf den Inhalt aller Leidenschaftstragödien einzugehn, würde für den Zweck unserer Untersuchung überflüssig und auch nicht nutzbringend sein; wir verweisen deshalb auf Druskowitz, wo sich bereits mehr oder weniger eingehende Inhaltsangaben aller Tragödien bis auf „Romiero“ finden, und beschränken uns unsererseits darauf, die ersten beiden Tragödien, die den Forderungen der Dichterin am meisten gerecht zu werden suchen, auf den Wert der Theorien näher zu prüfen. Das Grundthema der Tragödie „Count Basil“ ist die Liebe, die genaue Wiedergabe ihres starken, unwiderstehlichen und entsittlichenden Einflusses die Aufgabe, die sich Joanna Baillie gestellt hat. Es läßt sich nicht leugnen, daß die Dichterin die Lösung dieser Aufgabe zunächst mit großem Geschick angefaßt hat: als Träger der leidenschaftlichen Liebe wählt sie nicht ohne weiteres, wie es sonst üblich gewesen ist, einen jener leicht erregbaren, ungestümen, offenherzigen Charaktere,

sondern in richtiger Erkenntnis des Zweckes und Endzieles eine Persönlichkeit mit ursprünglich festem, nachdenkendem und zurückhaltendem Sinn, bei der die Liebe gewöhnlich den härtesten Kampf zu bestehen hat und im Falle des Sieges auch am längsten aushält. Ein solcher Mann ist Graf Basil, ein Heerführer Karls V. Wie seine Offiziere bekunden, besitzt er eine große Vorliebe für den Kriegsdienst und zeigt dabei in allen Lagen des Feldlebens, besonders in denen des Kampfes, eine ruhige Besonnenheit und einen klaren Verstand. Bequemlichkeit, Muße, Lustbarkeit und Schwärmerei sind ihm verpönt, sein Sinn steht nur nach militärischem Ruhm und macht ihn infolge dieser Sucht oft unerbittlich streng.

He is of flinty matter made and cannot be allured — ruft voller Überzeugung einer der Offiziere aus, der seinen Führer als einen Mann kennen gelernt hat, der an die Soldaten und nicht zuletzt an sich selbst die größten Anforderungen zu stellen gewohnt ist und sich auch im Falle der Not nicht scheut, die kleinste notwendigste Ruhepause ohne weiteres abzukürzen oder auch ganz zu versagen. Diese Meinung hat auch fast das gesamte Heer, als es auf dem Marsche zum kaiserlichen Lager in der Stadt Mantua Halt macht; überall erwartet man schon bald nach der Ankunft den Befehl, die gastliche Stadt wieder zu verlassen und schleunigst zu den Truppen des Kaisers zu stoßen. Doch das Geschick will es dieses Mal anders. Bei seinem Einzuge in die Stadt begegnet nämlich Basil der schönen Tochter des Herzogs von Mantua, und in dem Augenblicke, wo diese vorüberzieht, erwacht in dem Grafen die Leidenschaft der Liebe, die allmählich sein ganzes Wesen aus dem bisherigen Leben emporhebt. Mit knappen, aber treffenden Worten weiß Joanna Baillie dieses Erwachen in der zweiten Szene des ersten Aktes

anzudeuten, wo die wenigen Worte Basils an seine Offiziere klar beweisen, welche augenblicklich sinnverwirrende Wirkung die plötzlich auftauchende Leidenschaft ausgeübt hat. Rosenberg, ein Offizier und Jugendfreund Basils, bemerkt dort:

That olive-branch
The princess bore hereself, of fretted gold,
Was exquisitely wrought. I mark'd it more,
Because she hold it in so white a hand —

worauf Basil mit lebhafter Stimme fragt:

Mark'd you her hand?
I did not see her hand
And yet she wav'd it twice.

Lebhaft brechen dann die Gefühle der erwachten Liebe hervor, als sich Basil in derselben Szene im Gespräch mit den Offizieren die ganze liebliche Erscheinung der Prinzessin Viktoria ins Gedächtnis ruft:

Basil: O it is admirable!
Rosenberg: How runs thy fancy? what is admirable?
Bas. Her form, her face, her motion, ev'ry thing!
Ros. The princess; yes, have we not prais'd her much?
Bas. I know you prais'd her, and her off'rings too!
O! didst thou mark her, when she first appear'd,
Still distant, slowly moving with her train;
Her robe and tresses floating in the wind
Like some light figure in a morning cloud?
Then, as she onward to the eye became
The more distinct, how lovelier still she grew!
That graceful bearing of her slender form;
Her roundly spreading breast, her tow'ring neck,
Her face ting'd sweetly with the bloom of youth —
But when approaching near, she tow'rds us turn'd,
Kind mercy! what a countenance was there!
And when to our salute she gently bow'd,
Didst mark that smile rise from her parting lips?
Soft swell'd her glowing cheek, her eyes smil'd too.

O how they smil'd! 'twas like the beams of heav'n!
I felt my roused soul within me start
Like something wak'd from sleep.

Rosenberg mißfällt dieses begeisterte Lob, eindringlich warnt er:

to men like you
If love should come, he proves no easy guest,

aber Basil sucht ihn zu beschwichtigen:

What dost thou think I am beside myself
And cannot view the fairness of perfection
With that delight which lovely beauty gives,
Without tormenting me by fruitless wishes.
From early youth, war has my mistress been,
And tho' a rugged one, I'll constant prove,
And not forsake her now. There may be joys
Which, to the strange o'erwhelming of the soul,
Visit the lover's breast beyond all others;
E'en now, how dearly do I feel there may!
But what of them? they are not made for me —
The hasty flashes of contending steel
Must serve instead of glances from my love.
And for soft breathing sighs the cannon's roar.

Rosenberg scheint tatsächlich beruhigt, kann aber doch nicht die Bemerkung unterdrücken, daß Basil noch keine Befehle zum Abmarsch gegeben hat. Auch dieses Bedenken bemüht sich der Feldherr sogleich zu zerstreuen, indem er verheißt:

To-morrow's sun shall bear us far from hence,
Never perhaps to pass these gates again.

Wir erkennen aus diesem Zwiegespräch, daß Basil den neuerwachten Gefühlen wenig Bedeutung beimißt und sich von einer leidenschaftlichen Liebe noch völlig frei wähnt; aber gleich die nächsten Worte aus seinem Munde lehren uns, wie wenig er sich selbst im Grunde kennt; er, der nicht mehr von der Prinzessin sprechen

will, kann die Erinnerung an die geschaute Gestalt nicht los werden, und als Rosenberg in banger Ahnung wünscht, daß sie einen anderen Weg eingeschlagen hätten, ruft er diesem zu:

> O wish it, wish it not! bless'd be that route!
> What we have seen to-day, I must remember —
> I should be brutish, if I could forget it.

Ein dunkler Drang treibt ihn schließlich sogar dazu, dem Gegenstande seiner Liebe persönlich näher zu treten, er geht an den Hof des Herzogs von Mantua, begleitet von Rosenberg, der ihm besorgt folgt. Damit endet der erste Akt. Der zweite führt uns an den herzoglichen Hof und zeigt uns Basil zunächst im Gespräch mit dem Herzog. Dieser ist, wie es sich bald herausstellt, nur äußerlich noch kaiserlich, innerlich aber französisch gesinnt und bemüht sich unter Hinweis auf die Ermüdung der Truppen, den Grafen noch einige Tage länger in Mantua festzuhalten, um eine rechtzeitige Vereinigung Basils mit dem kaiserlichen Heere zu verhindern. Sein Bemühen bleibt anfangs jedoch erfolglos, da Basil von einer bestehenden Ermüdung nichts wissen will, bis schließlich das plötzliche Dazwischentreten der Prinzessin den Grafen in seinem bisher festen Entschluß, bei Tagesgrauen aufzubrechen, wankend zu machen anfängt. Der unvermutete Anblick läßt ihn erbeben, ihn seine Besonnenheit und Festigkeit verlieren; er beginnt zu stottern und dem Herzog, ohne auf dessen Fragen recht zu hören, verworren zu antworten, so daß dieser ganz verwundert auf ihn blickt, und Rosenberg ihm besorgt zuruft:

> Good heavens, Basil, is it thus with thee!
> Thy hand shakes too: would we were far from hence! (II, 1.)

Basil wird allerdings noch einmal Herr seiner Erregung, wie die kurze Begrüßungsszene zwischen ihm

und Viktoria zeigt; doch von Dauer ist diese Selbstbeherrschung nicht mehr. Denn als die Prinzessin bei der folgenden Besichtigung der Gemäldegalerie in Abwesenheit Rosenbergs Basil auffordert, dem nach seiner eigenen Erklärung für ihn so kostbaren ersten Tage einen zweiten vielleicht noch kostbareren hinzuzufügen, gibt er, um nur Viktoria nicht zu erzürnen, nach kurzem Bedenken nach und verspricht zu bleiben. Damit ist vor der Hand die Entscheidung gefallen. Basil übersieht, was er als Befehlshaber seinem Kaiser gegenüber schuldet, vergißt seine Pflicht und beginnt sich den Gefühlen der Liebe und Schwärmerei, die er vorher verachtet hat, allmählich ganz hinzugeben. — Was nun im Laufe des dritten Aktes zunächst folgt, gehört weniger zu dem eigentlichen Thema. Wir sehen, wie der Hof in jeder Weise die günstige Gelegenheit zu seinen verräterischen Absichten auszunützen versucht, wie sich besonders der herzogliche Minister bemüht, Basil dadurch festzuhalten, daß er dessen Truppen noch zur offenen Meuterei aufstacheln läßt. Der Graf ahnt anfangs von dem bedrohlichen Vorhaben nichts, er hat sein Interesse endgültig von den Truppen weg der Prinzessin zugewandt und sucht, wie die Maskenfestszene des dritten Aktes erkennen läßt, in planlosem Umherirren nur ihre Nähe auf. Je gleichgültiger er jedoch wird, desto wachsamer und energischer wird Rosenberg. Von der Gräfin Albini im geheimen darüber aufgeklärt, daß der Hof Basil in böser Absicht zurückhalten wolle, setzt er nunmehr alles daran, den Feldherrn zum Abzuge zu bewegen. Er benutzt die tatsächlich ausgebrochene Meuterei, die Basil allerdings durch den Einfluß seiner Persönlichkeit noch zu unterdrücken vermag, um ihn nachdrücklich an seine Pflicht als Heerführer zu erinnern und ihm gleichzeitig auch die völlige Aussichtslosigkeit

seiner Neigung klar zu machen. Die ernste Unterredung beider Männer in der dritten Szene des vierten Aktes zeigt uns aber deutlich, wie tief die Leidenschaft der Liebe bei Basil schon Wurzel gefaßt hat. Als nämlich Rosenberg diesen ohne Zaudern bei der Ehre packt und ihn beschwört des „Kriegers guten Ruf“, des Helden Ruhm zu wahren und den Truppen sofort Marschbefehl zu geben, da braust Basil erregt auf und will den Oberbefehl ohne weiteres Rosenberg überlassen, ja er wirft schließlich seinem alten Kampfgenossen voll Grimm vor, daß er ihn in seinem Fühlen nicht mehr verstehe, daß er nicht sein Freund, sondern nur ein Verwandter sei, der nur durch Blutsbande und nicht durch Herzensgemeinschaft an ihn gefesselt werde:

> Our blood is near, our hearts are sever'd far;
> No act of choice did e'er unite our souls,
> Men most unlike we are; our thoughts unlike;
> My breast disowns thee — thou'rt no friend of mine.

Noch einmal scheint Rosenberg Sieger werden zu sollen. In seiner Betrübnis und Verzweiflung nimmt er Basil beim Wort und erklärt ihm, daß er, wenn nicht als Freund, so doch als Verwandter handeln und als solcher Basils Namen vor Schmach und Schande hüten wolle.

> Indulge thy will,

ruft er ihm zu,

> I'll lay me down and feign that I am sick;
> It will be said, that Basil tarried here
> To save his friend, for so they'll call me still;
> Nor will dishonour fall upon thy name
> For such a kindly deed.

Ein solcher Entschluß voller Liebe läßt Basil schließlich doch erbeben, ja so erbeben, daß er Mantua, den Hof, Viktoria aufgeben und mit dem Heere fortziehen will.

I'll Mantua leave, — I'll leave this seat of bliss —
This lovely woman — tear my heart in twain —
Cast off at once my little span of joy —
Be wretched — miserable — whate'er thou wilt. —

Auch auf den letzten Wunsch, Viktoria nur einmal noch zu sehen, will Basil verzichten. Doch Rosenberg frohlockt zu früh. Basil bleibt nicht fest. Kaum hat er ausgerufen, daß er Krieg und Waffengeklirr willkommen heiße, um mitten darin zu sterben, als die Prinzessin ihm einen Gruß entbieten und mitteilen läßt, daß sie ihn an einer bestimmten Stelle zur Jagd erwarte. Diese Botschaft entfacht die mühsam bezwungene Leidenschaft von neuem; ohne auf den Freund zu hören, reißt sich Basil los und stürmt blindlings von dannen — ins Verderben. Die Begegnung mit Viktoria führt ihn nämlich dem Ziel seiner Wünsche keineswegs näher, da die Prinzessin seinen Werbungen gegenüber kühl bleibt und in ihm nur den Bruder sehen will; dafür trifft ihn aber mitten in der Jagd die verhängnisvolle Nachricht, daß die Kaiserlichen nach langem, vergeblichem Warten die Franzosen bei Pavia angegriffen und nach heißem Kampfe geschlagen haben, und daß der Oberfeldherr Pescara Basils Hilfe nicht mehr bedürfe. Jetzt endlich erkennt Basil von selbst die volle Größe seiner Schuld, und wie vom Blitz getroffen stürzt er von der Höhe seines trügerischen Glückes hinab in das Nichts der Verzweiflung. Düstere Gedanken und harte Selbstanklagen quälen fortgesetzt seinen Geist, und schließlich weiß er sich nicht anders mehr zu helfen, als sein Vergehen freiwillig durch den Tod zu sühnen.

So weit der Inhalt. Betrachten wir nun das Drama auf den Wert der angewandten Theorien hin, so stellt sich deutlich heraus, wie die einzelnen Forderungen der Dichterin dem Stücke teils zum Nutzen, teils zum

Schaden gereichen. Anerkennenswert ist zunächst das sichtbare und teilweise auch erfolgreiche Streben nach einer planmäßigen Einheit des Dramas, nach einer sorgfältigen Unterordnung der verschiedenen Teile unter das Ganze und nach einem beständigen Vorrücken eines jeden Teiles zu dem gesteckten Ziele. Wie wir deutlich erkennen können, hat die Dichterin den Plan für den Hauptcharakter aufs genaueste von vornherein entworfen, und nichts hat sie veranlassen können, etwa um eines vorübergehenden Effektes willen von dem einmal festgelegten Entwurf abzuweichen, keine Verleitung seitens der Einbildungskraft, keine gekünstelte, bezaubernde Darstellung der starken Leidenschaft. Der Geist der Dichterin ist immer logisch und einfach geblieben, delighting in sequence and consistency and accustomed in all things to wide and comprehensive views. — Anzuerkennen ist ferner in „Count Basil“ die geforderte sorgfältige Berücksichtigung aller kleinen Charakterzüge, der shades of action or expression, durch die sich oft die Leidenschaften von selbst, unwillkürlich und ohne das rechte Bewußtsein der betroffenen Persönlichkeit, offenbaren. Joanna Baillie bringt durch diese Berücksichtigung im Gegensatz zu den meisten ihrer Zeitgenossen ein Mittel in Anwendung, das, richtig gebraucht, äußerst wirksam ist, dramatisches Interesse zu wecken. So finden wir oft die Zustände und Spannungen der Seele in einer einzigen Zeile deutlicher ausgedrückt als in einem größeren Abschnitt eines sorgfältig ausgearbeiteten Dialoges oder Monologes: ein Licht leuchtet plötzlich auf und zeigt uns den ganzen Weg, den die Leidenschaft in heimlichem Vorrücken bereits zurückgelegt hat. „Count Basil“ bietet treffliche Beispiele in dieser Hinsicht. Wir brauchen hier nur an die auf S. 54 f. herangezogene Stelle aus der zweiten Szene des ersten

Aktes zu erinnern, die das unerwartete Erwachen leidenschaftlicher Liebe verrät, und fernerhin an die auf S. 56 geschilderte Szene aus dem Anfange des zweiten Aktes, wo ein plötzlich eintretendes, aber schnell vorübergehendes Stottern und Zittern eine tiefe innerliche Erregung und ein Vorschreiten der Leidenschaft unzweideutig erkennen läßt. Aus diesen und ähnlichen Stellen — „Count Basil“ weist deren noch mehrere auf — können wir klar ersehn, mit welcher peinlichen Genauigkeit und Treue Joanna Baillie alle kleinen Charakterzüge beobachtet, studiert und zur Darstellung gebracht hat. Eine solch eingehende Schilderung des Charakters würde neben dem anderen Vorzuge der angestrebten einheitlich-logischen Durchführung des Hauptplanes dem Stücke von großem Nutzen sein, wenn nicht beide Vorzüge teilweise wieder durch unverkennbare Mängel, die ebenfalls in den Theorien Joanna Baillies begründet sind, aufgewogen würden. Wie wir wissen, fordert die Dichterin infolge ihres Verlangens nach einer eingehenden Schilderung der alleinherrschenden Leidenschaft, daß außer der Hauptperson alle übrigen Personen stark zurücktreten, und daß überhaupt möglichst wenig Handlung, besonders äußere, im Drama vorhanden sei. In „Count Basil“ steht nun Joanna Baillie ganz unter dem Banne dieser Forderungen. Die Nebenpersonen bleiben alle mehr oder weniger im Hintergrunde, besonders aber ist gerade die Prinzessin Viktoria, Basils Geliebte, eine ganz schattenhafte Figur, während sie doch als Gegenstand der Leidenschaft Basils immerhin ein stärkeres Interesse hervorrufen müßte. Sie verhält sich Basil gegenüber sehr zurückhaltend, ja kühl und sucht ihm stets auszuweichen, sobald er auch nur im geringsten seine Gefühle der Liebe erkennen läßt. So fehlt es eigentlich in dem Stücke meistenteils an starker drama-

tischer Wirkung, aber dieser Mangel würde vielleicht weniger hervortreten, wenn die Hauptperson zum mindesten eine so rege Handlungsweise zeigen würde, wie sie, auch nach Joanna Baillie, als Hauptperson zeigen muß. Das ist aber bei Basil nicht der Fall, und darin liegt unserer Meinung nach der Hauptfehler der ganzen Tragödie. Was nützen Gefühlsausbrüche, was nutzt eine sorgfältig ausgearbeitete Charakterisierung, wenn die Handlung, die aus einer Leidenschaft notwendigerweise entspringen muß und diese andrerseits am besten wiederspiegeln kann, vernachlässigt, ja absichtlich zurückgesetzt wird? Das trifft in „Count Basil" leider zu. Anstatt energisch zu handeln, um dem Ziele seiner heißen Wünsche näher zu kommen, ergeht sich der von heftiger Liebe ergriffene Graf Basil schmachtend in völliger Untätigkeit, er denkt nicht daran, was er vielleicht als Liebender tun könnte, sondern vergißt sogar auch ganz, was er als Heerführer zu tun verpflichtet ist, bis ihn die Schreckenskunde aus seiner Träumerei und Erschlaffung aufrüttelt und zur Verzweiflungstat, zum Selbstmorde, führt. Wenn dann schließlich einmal infolge dieser Untätigkeit der Hauptperson jede Bewegung im Drama zu ersterben droht, greift die Dichterin notgedrungen zu einer Aushilfe, wie es doch z. B. die Meuterei der Soldaten ist, und sucht so eine Situation herbeizuführen, die mit der Hauptsache wenig zu tun hat und dieser kaum förderlich ist. Ein solches auffallendes Fehlen der Handlung, das die sonst geschickte, kräftige Charakterisierung der Hauptperson immerhin beeinträchtigen muß, verrät bei Joanna Baillie eine anfangs sehr geringe Kenntnis der Bühnenforderungen. Nicht mit Unrecht behauptet Campbell: If Joanna Baillie had known the stage practically, she would never have attached the importance she does to the development of single

passions in single tragedies; and she would have invented more stirring incidents to justify the passions of her characters.

Was wir nun bisher über „Count Basil" geurteilt haben, trifft größtenteils auch bei der Tragödie des Hasses, „De Montfort" zu, nur ist dieses Stück noch besonders deshalb bemerkenswert, weil Joanna Baillie, wie wir oben (S. 47) schon andeuteten, an ihm selbst die Erfahrung machen mußte, daß nicht jede Leidenschaft ohne weiteres von ihren ersten Anfängen an dramatisch dargestellt werden kann. Der Haß, der als eine in den Gegensätzen der Charaktere begründete, unüberwindliche Abneigung schon in einer Kinderbrust Wurzel schlägt, um sich später darin immer mehr auszuwachsen und schließlich als tödlicher Haß unumschränkt zu herrschen, kann als keimende Leidenschaft nicht auf die Bühne gebracht werden. Dieser Erkenntnis vermochte sich Joanna Baillie nicht zu entziehen, sondern mußte ihr vielmehr bei der Abfassung des Stückes genau Rechnung tragen. Daher erklärt sie auch in dem Introductory Discourse S. 16: The rise and progress of this passion I have been obliged to give in retrospect, instead of representing it all along in its actual operation, as I could have wished to have done. But, hatred is a passion of slow growth; and to have exhibited it from its beginnings would have included a longer period than even those who are least scrupulous about the limitation of dramatic time would have thought allowable. I could not have introduced my chief characters upon the stage as boys, and then as men.

Der Inhalt des Stückes läßt sich schwer wiedergeben, da es diesem Stücke noch mehr als der Tragödie „Count Basil" an dramatischer Handlung gebricht. In frühester Jugend bereits hat der Ritter De Montfort

gegen den Marquis Rezenvelt eine tiefe Abneigung gefaßt, die im Laufe der Jahre zu einem glühenden Hasse ausgeartet ist. Oft schon hat Montfort infolgedessen eine düstere Miene und einen finsteren Blick zur Schau getragen, aber besonders auffallend ist sein Benehmen, als er zu Beginn des Stückes nach längerer Abwesenheit nach Hause zurückkehrt. Seine Freunde, seine Schwester Jane erkennen ihn so wenig wieder, daß diese schließlich in den Bruder dringt, den Grund seiner düsteren Stimmung zu offenbaren. Nach weitläufigen Erörterungen und langen Bitten gesteht Montfort endlich, daß er von Rezenvelt im Zweikampfe besiegt, dann aber seiner Meinung nach zum Hohn und Spott von ihm geschont worden sei, und daß er nun infolgedessen seinen früheren Feind noch mehr als bisher hasse. Es gelingt der Schwester nach zwei weitläufigen Unterredungen, den Bruder von dem Edelmute Rezenvelts zu überzeugen und ihn infolgedessen auch zu einer Versöhnung geneigt zu machen; kaum hat aber Montfort den Marquis wieder erblickt, da erwacht die festgewurzelte, glühende Leidenschaft von neuem, und als er gar das Gerücht vernimmt, daß Rezenvelt und Jane sich heimlich lieben sollen, zückt er bei der ersten Begegnung das Schwert, um den verhaßten Gegner zu durchbohren. Wiederum wird er aber entwaffnet, wiederum geschont, und nun kennt sein Haß keine Grenzen mehr. Er lauert haßerfüllt dem Feinde in einem Walde auf und stößt ihn meuchlings nieder. Von Mönchen entdeckt, wird er festgehalten und ins Kloster gebracht; bevor aber die Wächter des Gesetzes seiner habhaft werden können, stirbt er in Verzweiflung und Reue, als er von seiner Schwester vernehmen muß, daß zwischen ihr und Rezenvelt kein Gefühl der Liebe bestanden hat.

Entwurf wie Aufbau des Stückes sind, wie gesagt,

denen der Tragödie „Basil" sehr ähnlich. Weniger wie dort finden wir hier allerdings eine planmäßige Einheit; aber wir sehen, wie die Dichterin wiederum den Plan für den Hauptcharakter vorher mit fester Hand entworfen hat und nicht im geringsten von ihm abweicht, und wir erkennen außerdem auch, mit wie großer Peinlichkeit selbst die kleinsten „shades of action or expression" wieder berücksichtigt sind. Ein unübertroffenes Beispiel hierfür finden wir in der zweiten Szene des dritten Aktes, wo wir beobachten können, wie sich das leidenschaftliche Gefühl des Hasses in einem äußerst scharfen Gehör verrät; Montfort hört die Tritte seines Feindes auf der Treppe viel eher als irgend ein anderer der Anwesenden:

Lady Freberg: Praise us not rashly, 'tis not always so.
de Montfort: He does not rashly praise who praises you;
For he were dull indead —
[stopping short, as if he heard something].
Lady: How dull indeed?
Montf.: I should have said — It has escaped me now —
[listening again, as if he heard something].
Jane: What, hear you aught?
Montfort (hastily): 'Tis nothing.
Lady: Nay, do not let me lose it so, my lord.
— — — — — — — — — — — — — — — —
Jane: — — — — — — — — — — — — — — — —
Some one approaches [listening].
Freb.: No, no, it is a servant who ascends;
He will not come so soon.
Montf. (off his guard): 'Tis Rezenvelt; I heard his well-known foot,
From the first staircase, mounting step by step.
Freb.: How quick an ear thou hast for distant sound!
I heard him not. [Works I, S. 89 f.]

Was schließlich noch das Vorhandensein dramatischer Handlung angeht, so finden wir, wie schon angedeutet, im Grunde davon noch weniger als in der

ersten Tragödie, ja wir können ziemlich sicher behaupten, daß an Handlung diese Tragödie die allerärmste ist; die Hauptpersonen, von den Nebenpersonen gar nicht zu sprechen, handeln kaum immer aus ihren Gefühlen heraus, sondern werden fast stets nach ein und demselben Schema zusammengeführt: Bald sucht ohne besonders zwingende Gründe die eine die andere, bald wieder die andere die eine auf. Infolgedessen ist der Gang der Handlung oft schleppend und wird teilweise nur dadurch gefördert, daß wir ein gut Teil der Handlung durch Erzählung erfahren, durch einen Fehler also, der auch dem moderneren englischen Drama noch oft genug anhaftet.

Joanna Baillie muß wohl schließlich auch selbst an ihren Tragödien den Mangel an dramatischer Handlung empfunden haben; denn je länger sie an ihrem Lebenswerke gearbeitet hat, desto mehr Berechtigung hat sie offenkundig einer lebhaft bewegten Handlung zugestanden. Jedenfalls läßt sich eine solche Handlung schon bei der im Jahre 1802 veröffentlichten Tragödie des Ehrgeizes „Ethwald“ deutlich wahrnehmen, und wenn sie auch nicht in allen Teilen ein so festes Gefüge und eine so strenge Motivierung zeigt, wie es das Drama erfordert, so beweist ihr Vorhandensein doch einen Schritt zum Besseren in der Entwicklung unserer Dichterin. Am treffendsten aber wird unsere Vermutung gerade in dem letzten Stücke der Series of Plays, in der Tragödie der Reue „Henriquez“ bestätigt. Wer diese mit den ersten Leidenschaftsspielen Joanna Baillies vergleicht, wird ohne weiteres finden, wie beträchtlich sich hier die Dichterin von ihren unfruchtbaren Theorien abgewandt, und einen wie gewaltigen Fortschritt sie gleichzeitig dabei gemacht hat. Henriquez läßt sich eigentlich in allem, was Charakteristik und Handlung angeht, mit keinem der anderen

Stücke vergleichen, sondern steht weit über ihnen; es ist bis auf einen Fehler in der Motivierung der Handlung des Hauptthelden Joanna Baillies Meisterstück. Voll Bewunderung erklärt die Quarterly Review (Bd. 55, S. 487 f.): for deep, for riveting, for absorbing interest of plot, for the simple and inartificial, yet most skilful, subordination of all incidents to the main impression, for opportúnities, above all, of displaying the powers of great actors, we have read nothing for some time which, in our estimation, promises so highly for theatric representation as this drama. Hier hat also die Dichterin selbst den besten Beweis dafür geliefert, daß sich entgegen ihren Theorien eine eingehende Darstellung der Leidenschaftsentwicklung und eine lebhaftbewegte dramatische Handlung sehr wohl in einem Drama miteinander vereinen lassen.

Was bisher über Joanna Baillies ursprüngliche und spätere Ansicht betreffs der äußeren dramatischen Handlung gesagt ist, gilt übrigens auch noch von einer anderen Forderung der Dichterin, daß nämlich das Interesse ganz auf die Hauptperson konzentriert werden soll. Wie es in dieser Hinsicht sich in ,,Count Basil" verhält, haben wir oben bereits beobachtet. Sehen wir jedoch auf die genannte Forderung hin wieder die nur vier Jahre später erschienene Tragödie ,,Ethwald" näher an, so gewahren wir abermals eine Ansichtsänderung der Dichterin, ja schon in dem Vorwort zu ,,Ethwald" finden wir unter ihren Äußerungen einen Widerspruch auffallendster Art: To give a full view of Ambition, behauptet sie, it was necessary to show the subject of it in many different situations, and passing through a considerable course of events; had I attempted to do this within the ordinary limits of one play, that play must have been so entirely devoted to this single object, as to have been left bare of

every other interest or attraction. Diese Ansicht ist gerade das Gegenteil von ihrer zweiten Grundforderung und zeigt uns auch ihrerseits deutlich, daß die Dichterin ihr früheres Urteil gerade in denjenigen Punkten teilweise geändert hat, die wir von vornherein als unrichtig zurückweisen mußten. Aufs neue wird uns damit von Joanna Baillie selbst bestätigt, daß ihre ursprünglichen Theorien nicht ganz einwandfrei sind, daß mithin also die Stücke, die auf Grund derselben aufgebaut sind, auf der Bühne auch keinen unbestrittenen Erfolg erringen konnten. Man hat zwar für den nicht zu leugnenden Mißerfolg noch andere Gründe herbeizubringen versucht; so erklärt zunächst die Edinburgh Review teils im Sinne der Dichterin [1]): wenn es Joanna Baillie nicht glückte, eine approbation of an audience of her countrymen, a few tears from the simple and the young, and the spontaneous and untutored plaudits of the rude and uncultivated zu erlangen, so müsse das sicherlich einer anderen Ursache zugeschrieben werden als dem Mangel an dramatischer Kraft und Begabung auf seiten der Dichterin, nämlich einem decline in the relish for all theatrical exhibitions, or at least to a preference for mere pomp and stage effect over the weightier matters of the dramatic law — characteristic delineation of the passions and pure and elevated expression of these passions in the language of poetry. — Die Quarterly Review ihrerseits behauptet, daß es von vornherein falsch sei, für jede besondere Leidenschaft ein besonderes Drama anzusetzen. Ein solches Vorgehen entspreche nicht menschlicher Handlungsweise, da kein Mensch zu jeder Zeit so unter der Herrschaft einer Leidenschaft steht, daß er wahrheitsgemäß als ein davon dauernd betroffener

---

[1]) Vgl. dazu die Bemerkungen auf S. 28.

Darsteller angesehen werden kann; ein solcher Mensch wäre nur als ein ,,monomaniac" zu betrachten. Außerdem liegt aber, heißt es weiter, bei einem derartigen Plane immer die große Gefahr nahe, daß die Hauptcharaktere zu sehr das Aussehen von Puppen erhalten, denen ein ganz bestimmter Weg zum Handeln vorgeschrieben ist.

Die Quarterly Review hat mit der ersten Behauptung, daß es falsch sei, für jede besondere Leidenschaft ein besonderes Drama anzusetzen, sicherlich nicht unrecht; es war von Joanna Baillie zweifelsohne sehr gewagt, mit der psychologisch-analytischen Methode ganz allgemein vorzugehen und für jede Leidenschaft eine besonderes Drama zu verlangen. Man braucht ja nur an eine Tragödie wie ,,Orra" oder ,,Der Traum" zu denken, deren Motiv die Furcht und speziell die Gespensterfurcht ist, ein solches Motiv kann von vornherein eine wirkliche Tragödie nicht abgeben. Aber wir müssen wiederum auch bei unserer Ansicht beharren, daß die angestrebte Konzentrierung des Interesses auf die Hauptperson und deren Leidenschaft und besonders der Mangel an äußerer dramatischer Handlung die Hauptfehler in den Tragödien Joanna Baillies bleiben. In ,,Ethwald" und ,,Henriquez" ist ja, wie schon gezeigt wurde, teilweise dramatische Handlung zu spüren; aber vollständig ist auch in diesen Tragödien der Mangel nicht gehoben, so daß man behaupten könnte, daß die für ein wirkliches Drama erforderliche festgefügte und bewegte Handlung in allen Teilen geschaffen ist.

Es wäre nun aber falsch, wegen der in den Theorien und infolgedessen auch in den einzelnen Stücken vorhandenen Fehler das Lebenswerk unserer Dichterin ganz zu verwerfen und dieser jegliche Bedeutung in der Geschichte der englischen Literatur abzusprechen.

Mag man noch so sehr betonen, daß der Plan für die Leidenschaftsspiele nicht einwandsfrei ist, mag man auch darauf hinweisen, daß sich in den Spielen ein deutlicher Mangel an Harmoniegefühl und künstlerischer Gewissenhaftigkeit verrät, so wird man andererseits doch niemals abstreiten können, daß dieselben Leidenschaftsspiele in gewissem Sinne wieder eine hohe Achtung vor der Verfasserin abnötigen. Trotz der mannigfachen Schwächen offenbaren sich nämlich überall dichterische Eigenschaften, vor allem zeigt sich eine ungewöhnliche Phantasie, die es Joanna Baillie möglich gemacht hat, fast alle dramatischen Stoffe selbständig zu erfinden und im einzelnen zu verarbeiten. Dazu darf man bei einer allseitigen Würdigung des Lebenswerkes als eines abgeschlossenen Ganzen ein anderes, unseres Erachtens nach noch Wertvolleres nicht außer Acht lassen: den moralischen Gehalt der Stücke. Joanna Baillie hat stets das Beste gewollt, hat überall dem Höchsten und Edelsten nachgestrebt, und so prägen sich auch in allen ihren Werken ein starkes, fühlendes Herz und eine tiefe, ernste Gesinnung aus. Man hat behauptet, unsere Dichterin wiese in dieser Hinsicht eine gewisse Ähnlichkeit mit Shakespeare auf, dieser hätte ihr vielfach als Vorbild vorgeschwebt; wieweit diese Behauptung zutrifft, ob und welche Anlehnungen an Shakespeare oder an andere Dramatiker der Elisabethanischen Zeit sich finden, das näher zu untersuchen, würde vielleicht einer besonderen Arbeit wert sein.

Literaturverzeichnis.

Allibone, A critical Dictionary of English Literature and Briton and American authors, London 1877.

Baumgart, Handbuch der Poetik, Stuttgart 1887.

Bleibtreu, Geschichte der englischen Literatur (Geschichte der Weltliteratur, Bd. IV).

Brunswick, Wordworths Theorie der poetischen Kunst. Halle 1884. Dissertation.

Chambers's Biographical Dictionary of Eminent Scotsmen, London 1897.

— Cyclopaedia of English Literature, London 1893.

— Encyclopaedia, London 1895.

Cunningham, Biographical and Critical History of the British Literature of the last fifty years, Paris 1834.

Dictionary of National Biography, Vol. II, London 1885.

Druskowitz, Drei englische Dichterinnen, Berlin 1885.

Edinburgh Review, Vol. 2, 5, 19, 39, 57, 63.

Encyclopaedia Britannica, Vol. 3.

Gothein, William Wordsworth, sein Leben, seine Werke, seine Zeitgenossen, Halle 1893.

Hamilton, Woman writers, their Works and Ways, London 1892.

Hasberg, Knowles' Leben und dramatische Werke, Lingen 1883. Dissertation.

Hoefer, Nouvelle Biographie génerale, Paris 1859, Vol. 4.

Hoffmann, George Lillo, Marburg 1888. Dissertation.

Inchbald's British Theatre, London 1806—1809.

Lockhart, Memoirs of the Life of Sir Walter Scott, London 1857.

Moir, Sketches of the Poetical Literature of the Past Half Century, London 1852.

Quarterly Review, Vol. 21, 24, 37, 55, 67.

Saintsbury, History of Nineteenth Century Literature, London 1906.

Sir Walter Scott's Journal, Edinburgh 1890.

Singer, Das bürgerliche Trauerspiel in England bis 1800, Leipzig 1892. Dissertation.

Vapereau, Dictionnaire universel des litératures, Paris 1884.

Lebenslauf.

Ich, Rudolf Carl Pieszczek, evangel.-lutherischer Konfession, wurde am 2. August 1878 zu Heiligenbeil (Ostpr.) geboren. Den ersten vorbereitenden Unterricht erhielt ich in meiner Vaterstadt, dann besuchte ich nach dem Tode meines Vaters von Michaelis 1888 ab das Kgl. Friedrichs-Collegium zu Königsberg (Pr.), das ich Michaelis 1897 mit dem Zeugnis der Reife verließ. Bis Ostern 1900 studierte ich neuere Sprachen und Philosophie auf der Universität Königsberg, dann hielt ich mich zum Studium der französischen Sprache ein Jahr in Genf auf und besuchte von Ostern 1901 bis Ostern 1903 nochmals die Universität Königsberg. Am 11. Mai 1904 bestand ich die Prüfung pro fac. doc., leistete darauf Seminar- und Probejahr an dem Kgl. Gymnasium zu Loetzen ab und wurde Ostern 1906 daselbst als Oberlehrer angestellt. Ostern 1908 ging ich in gleicher Eigenschaft an die Oberrealschule zu Pankow bei Berlin. — Während meines Studiums hörte ich in Königsberg die Herren Professoren und Dozenten: Bastier, Baumgart, Busse (†), Castellain, Diehl, Herrmann, Kaluza, Kißner, Koschwitz (†), Schade (†), Scharff, Thurau, Uhl, Walter; in Genf: Bally, Bouvier, Mercier, Muret, Seitz, Thudichum.

Allen meinen verehrten Lehrern fühle ich mich zu großem Danke verpflichtet; vor allem danke ich Herrn Prof. Dr. Kaluza für das rege Interesse, mit dem er die vorliegende Arbeit begleitet, und für den Rat, mit dem er mich zu wiederholten Malen in liebenswürdigster Weise unterstützt hat.